



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

교육학 석사 학위 논문

윤대성 초기 희곡의 서사극적
특성 연구



2014년 2월

부경대학교교육대학원

국어교육 전공

김진희

교육학석사학위논문

윤대성 초기 희곡의 서사극적
특성 연구

지도교수 김남석

이 논문을 교육학석사 학위논문으로 제출함.



2014년 2월

부경대학교교육대학원

국어교육 전공

김진희

김진희의 교육학석사 학위논문을 인준함.

2014년 2월 21일



주 심 문학박사 송명희



위 원 문학박사 조동구



위 원 문학박사 김남석



목 차

I. 서론	1
1. 연구 목적 및 필요성	3
2. 선행연구 검토	8
3. 연구의 방법	13
II. 서사극의 이론과 한국적 수용	16
1. 서사극의 성립배경	16
2. 브레히트의 서사극	18
3. 소외효과와 서사적 기법들	21
가. 해설자	23
나. 음악	24
다. 서언과 발문	26
라. 장면 제목과 내용 설명	27
마. 관객을 향한 대사	27
바. 극중극	28
4. 서사극의 한국적 수용	29
III. 윤대성 초기 희곡의 서사극적 특성	33
1. <노비문서>와 <출세기>의 내용 연구	33
가. 웃음의 서사적 기능: 비판적 관찰자로서의 웃음	33
(1) <노비문서> : 사회적 희극성을 바탕으로 한 현실의 형상화 ·	34
(2) <출세기> : 패러디와 아이러니를 통한 현실의 형상화	36
나. 폭력을 행사하는 사회에 희생되는 개인	38
(1) <노비문서> : 직접화된 폭력에 희생된 주체	39
(2) <출세기> : 간접화된 폭력에 희생된 주체	41
다. 작가의 부정적 현실 인식과 비판의식	45

(1) <노비문서> : 역사 해석과 전통 수용을 통한 현실 비판	46
(2) <출세기> : 문명의 광기와 인간성 파괴	48
2. <노비문서>와 <출세기>의 서사극 기법 연구	50
가. 소외효과	50
나. 극중극	54
다. 코러스	59
라. 에피소드식 장면 구성	62
IV. 윤대성 초기 서사극의 한계와 의의	68
결론	73
참고문헌	78



표 목차

표 1. 오페라 혹은 음악극 ‘마호가니시의 흥망성쇠’에 대한 주석	19
--	----

**Study on the Epic theater Characteristic of
Yoon Dae-Sung's Early Play**

Kim Jin-Hui

*Graduate School of Education
Pukyong National University*

Abstract

Yoon Dae-sung in the theater of us who have been without a mainstream realism play in the 1960's and 70's has been attracting attention as a writer who attempted fusion of traditional Korean drama and Western Europe very experimental. In this paper, Yoon Dae-sung, was focused on the surface by utilizing the technique epic escape from playwriting technology a welcome principle of existing, will continue to strengthen the structure of the parametric communication. In order to visualize by techniques dramatic epic inconsistencies to the material incidents actual place time, actually exists, can look objectively and structure truth hidden reality techniques these writers providing a viewpoint which is able to present a possible and offers the audience critically absurdity of society. Today, with the entirety of the two v Bertolt Brecht is not until. In this paper, based on the technique of epic drama and theory of epic theater of Brecht, in the top of the layer of narration of the inside of Yoon Dae-sung initial drama of epic playwright and typical <Slaves Document> <The Chronicles of success> was investigated.

First, in Section 2, epilogue commentator is a device for exposing the alienation effect and alienation effect is an important component of the theory of epic drama in order to lay the foundation for the analysis of work, music, and preface, audience was aimed at the overall understanding of the epic drama format by looking at lines towards, about the concepts and principles of play within a play.

In the third chapter, the subject of the analysis and <Slaves Document> <The Chronicles of success> Among the first drama of Yoon Dae-sung, was examined from formal aspects and aspects of content and. In terms of content and a, we discussed with distinction critically conscious of the character and comic character of two works. Second, I examined the form aspects of the grand dramatic characteristics and <Slaves Document> <The Chronicles of success>.

The borrowed material of true story and historical events, has reclamation a critical distance to show the contradiction of reality through ho and old monk characters and Gangsoe in it and <Slaves Document> <The Chronicles of success>.

In addition, the writer is using the technique of play within a play of the internal structure and generic structure for two yuan of the spatial structure.

And in the episode therapy scene structure, it occurs by drawing the activities and ideological quest of historical figures, shape of these people of the conflict the person took a theatrical imagination of the use of chorus and grand ego to experience I want to play an auxiliary role to support the resolution. Magnificent technique appearance of commentators that appear in through the above discussion and <Slaves Document> <The Chronicles of success>, method of play within a play, the use of the chorus, and setting episode therapy scene leads to alienation effect with the expansion of space I have confirmed that. Yoon Dae-sung has been exploring the direction of evolutionary also socially personally by exposing confirm the absurdity of reality through the use of the appearance with a spectacular dramatic content. Our tradition of theater trends epic drama emulate entertaining representation of the structure as shown by Western epic drama from Brecht's affected family can be divided into two kinds of things. It was confirmed that they have attempted writer tries to fuse traditional play and experiment play in the Western <Slaves Document> double. On the other hand, it appears that, unlike <Slaves Document>, and directly affected the technique of epic drama of Brecht <The Chronicles of success>.

Yoon Dae-sung has been put in the work of both of the two trends of epic drama that was shown in Korea, and solidified its position as the epic playwright in consideration the new experimental dramatic elements of their own on top of the foundation have. The first drama of Yoon Dae-sung to encourage participation and reflection of via the alienation effect with the audience and realistic appreciation of the time. Drama of Yoon Dae-sung for you, can be understood to correspond theatrical for particularity transitional Korean society at the time. Experience of the writer has seen one side of the unjust society of society closed, has caused the anger, violence and absurdity of the same age, and at the same time exposing the beings that have been distorted, writer basis will or people beyond that I have put in the work in the epic technique.

I. 서론

1. 연구 목적 및 필요성

지금까지 한국 희곡은 사실주의에 근간을 두고 있다. 신극 양식이 개화에 도입된 이래, 창작자와 연구자의 초점은 사실주의 기법의 정립에 맞추어졌다. 다시 말해서 사실주의 기법의 토착화에 관심을 기울여 온 것이다.

1910년대부터 1960년대까지의 한국 희곡사를 전통 인습의 질곡으로부터의 해방과 일제의 질곡으로부터의 해방이라는 두 가지 모티프 중심으로 살핀 유민영은, 6·25를 기점으로 그 흐름에 변화가 나타나기 시작했다고 보았다. 단, 이 무렵의 작가들은 식민지 시대 작가들에게 사사함으로써 그들의 영향권 내에서 벗어나지 못해, 궁극적으로는 선배들의 유산을 조금 다르게 변용시켰을 뿐 근본적인 맥락은 같이 했다고 본다.¹⁾ 이렇게 1960년대에 변화의 시도와 함께 등단한 대부분의 극작가들은 70년대에 가서야 뚜렷한 자기 세계를 구축하기 시작했다.

1970년대는 연극 외적인 변화가 컸던 시기로, 일단 양적 팽창이 두드러진 때였다. 연중 언제나 공연이 계속되고 한 극단이 일 년에 5, 6회 이상의 공연을 갖는 일이 보통이 되었다. 공연장이 증가하고 소극장이 출현했

1) “그러나 1960년대의 혁명 후 세대는 전혀 달랐다. 참신한 극작가들이 대거 등장하기도 했지만 시대 상황의 변화와 함께 이들의 다양한 체험과 감각은 희곡세계의 지평을 확대하기에 충분했다.(중략)60년대는 분명히 현대 희곡사에서 새로운 시대를 연 시기였던 것이다. 어느 시기보다 극작가들이 다량으로 배출되기도 했지만 등장한 극작가들이다. 독특한 자기 세계를 구축하기 위해 방황했고, 그에 따라 희곡사의 지평이 평면에서 입체로, 현실에서 비현실로, 리얼리즘으로부터 부조리극에까지 확대되었던 것이다. 그리고 현대 희곡사 60년 도안 되풀이되어 온 모티프라 할 인습 문제와 상황 문제도 상당히 탈피한 시기가 60년대였다. 그래서 60년대는 현대 희곡사에서 과거를 청산하고 새로운 세계를 찾아 나아가는 ‘출발의 시대’ 그리고 ‘다양성의 시대’라 볼 수 있는 것이다. 유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1988, 526, 540-541면.

으며 극단의 조직과 제작 방식에도 변화가 초래되었다. 연극 전문지의 출간도 이 시기에 이루어졌다. 이와 같은 외적 변화는 번역극의 융성과 상업극의 대두를 촉진하는 한편 이미 60년대부터 이루어져온 다양한 극작술의 연장선상에서 수작들을 낳는 계기로 작용하였다. 1960년대 희곡의 괄목할 만한 변화는 사실주의극 일변도의 극 경향으로부터 벗어남을 의미하는 바 이는 1970년대로 이어지면서 그 뚜렷한 맥을 형성하였다.

1960년대 이후 오늘날에 이르는 연극을 현대극으로 통칭할 때, 한국의 현대극은 크게 세 가지 경향으로 분류될 수 있다. 첫째, 근대극 양식을 지속적으로 발전시킨 경우, 둘째, 서구의 현대극을 수용하여 새롭게 창조한 경우, 셋째, 전통극 양식을 계승하여 현대화한 경우이다.²⁾ 먼저, 근대극 양식을 지속적으로 발전시킨 양식으로는 사실극, 희극, 역사극, 창극을 들 수 있다. 1950년대 후반, 전후의 폐허 가운데 서구의 새로운 물결이 흘러들었고, 이 물결은 1960년대부터 근대극의 낡은 양식과는 다른 신선한 바람을 일으키기 시작했다. 이처럼 서구의 현대극 양식을 수용하여 새롭게 창조한 현대극의 대표 장르로 서구의 리얼리즘과 계몽적 리얼리즘에 영향을 받은 표현주의 연극, 부조리극, 서사극 등이 수용되었다.³⁾ 그리고 1960년대부터 전통제의인 무당극을 계승한 굿극, 가면극을 계승한 탈춤극, 인형극을 계승한 꼭두극, 배우회(俳優會)를 계승한 재담극(才談劇), 그리고 전통을 폭넓게 계승한 마당극과 가무악극이 현대극의 새로운 양식으로 발전하기 시작했다.

본 연구는 이들 중, 서구 양식을 수용하여 극 양식을 확장한 현대극에 주목하면서 시작되었다. 계속 변화하는 시대가 예술에 대해서도 새로운 요구를 하고 있었으므로, 그것을 표상하기 위해서는 재현 기법의 변화는 필수적이었다. 또한 시대적 요구와 그 사회 현실에 알맞은 연극이 생산되어야 한다는 것은 이 시기 극작가들에게는 중요한 문제였다. 서구의 이론을 새롭게 창조한 연극으로 서사극, 부조리극, 신화극, 잔혹극 등을 들 수 있는데, 이들 중 서사극은 신진 작가들에게 많은 영향을 주었다. 연극적 상황에 대한 시·공간의 확대, 음악적 요소의 삽입, 에피소드식 장면 구성, 서술적 화자를 등장시키는 것은 기존 연극과 다른 형식의 파괴와 신선함이었

2) 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005, 33-34면.

3) 유민영, 앞의 책, 525-526면.

다.

김광선은 서사극이 한국 연극계의 관심을 끌었던 요인을 다음과 같이 정리하고 있다.⁴⁾ 첫째, 서사극이 외국에서 물의를 일으키고 있던 실험극 형식이었고 한국 연극계는 외국에서 물의를 일으키고 있는 문화 경향에 대해 언제라도 수용할 태세를 취하고 있었다. 둘째, 형식적인 면에서 서사극은 극작을 하기에 수월한 점을 제공하고 있었다. 사건의 배경을 장면화·대화화 하지 않고 즉, 극을 구성하지 않고 서술을 통해 줄거리를 전개시킨다는 것은 극작술에 익숙하지 않은 극작가들에게는 편리한 도구였다. 셋째, 서사극은 사회문제를 담고 있는 연극이라는 점에서 특히 70·80년대 한국의 권위주의 체제 하에서는 초미의 관심사일 수밖에 없었다.

1960·70년대의 군사독재와 표현의 자유에 대한 통제는 본격적인 서사극의 무대를 제공하는 데 매우 인색했다. 작품의 내용에 대한 선택은 검열을 의식하여 협소해졌고, 불가피하게 당국의 눈치를 살피며 논의를 피야했다. 때문에 현대극이 서사극의 정치적 이념성을 온전히 수용하게 된 것은 1980년대에 이르러서이다. 이후 서사극은 독자적인 연극 기법으로 존립하기보다는 다른 기법과 복합적으로 결합되는 길을 택했다. 정치적인 소재의 금기를 돌파하고 다양한 형식 실험을 가능케 한 점에서 서사극이 현대극에 미친 영향은 실로 대단한 것이었다.⁵⁾

본고는 이러한 한국 연극의 서사극 수용 양상 속에서 윤대성의 70년대 작품에 농축되어 있는 서사극적 특성을 고찰하고자 한다.

윤대성은 1967년 『동아일보』 신춘문예에 <출발>이 당선되면서 극작 활동을 시작하였다. 이후 본격화된 윤대성의 작품 활동은 <망나니>(69년), 어찌면 좋아(69년), <미친 동물의 역사>(70년), 목소리(71년), 무너지는 소리(71년), <열쇠>(72년), <노비문서>(73년), <너도 먹고 물러나라>(73년), <출세기>(74년), 더러운 손(81년), <신화1900>(82년), <파벽>(84년), <방황하는 별들>(85년), <꿈꾸는 별들>(86년), <두 여자 두 남자>(원제 <나의 영원한 타인>(92년), <남사당의 하늘(94년), <천하대장군 지하여장군>(94년)등으로 최근까지 희곡과 TV 드라마 집필로 이어지고 있다. 이들

4) 김광선, 「한국 연극 브레히트 수용에 관한 고찰」, 『브레히트와 현대연극』, 한국브레히트연극학회, 1997, 9-10면.

5) 서연호, 앞의 책, 434면.

작품들은 소개나 형식에서 각기 다양한 면모를 보이고 있으나, 두드러진 특징으로 드러나는 것은 오늘날 우리들의 삶을 구성하고 결정하는 환경적 조건과 요소에 대하여 집요한 관심을 지니고 있다는 점⁶⁾이다. 아울러 이러한 관심을 극작으로 구체화시키는데 있어서 서사극 기법 내지는 기록극의 방법이 빈번하게 활용되어 온 것도 간과할 수 없는 특징이다.

윤대성의 작품들을 일람해 볼 때, 작품 경향은 크게 세 시기로 대별해 볼 수 있다. 1970년대 전통적 기법과 서구의 다양한 기법의 실험을 통해 현실에 대한 강렬한 비판이 이루어 낸 시기를 초기로 볼 수 있다. 그리고 방송극 집필에 몰두하다가 7년 만에 희곡을 집필하기 시작한 시기부터 1980년대를 중기로 볼 수 있다. 이 시기는 초기의 현실 비판적 경향의 연장선에 있었지만 우리 사회의 병리 현상에 대한 증언과 고발이 보다 사실적이고 비극적으로 드러내면서 그러한 현상을 일으키고 있는 사람들을 비판하고 깨우쳐 주고자 하는 풍자성을 동시에 드러내고 있는 것이다. 동시에 현실에 근거한 인간의 근원적 본질에 대한 깊이 있는 천착과 가정과 개인의 존재 방식에 대한 탐구가 이루어졌다. 1990년대 이후부터 부터 2000년대 초까지 활동을 통해 희곡과 TV 드라마, 청소년연극, 종교극 및 역사극까지 아우르며 활발한 집필 활동을 펼친 시기를 후기로 볼 수 있다.

유민영은 그가 60년대까지는 자기 색깔을 지니면서 방향 탐색을 하다가 70년대에 와서 뚜렷한 자기 세계를 구축했다고 평가한다.⁷⁾ 그는 이 시기에 삶을 구성하고 결정하는 환경적 조건에 대해 집요한 관심을 보이면서, 인간의 존엄성 회복을 부단하게 외치고, 강한 현실 개선 의지를 표출한다. 또한 그는 강한 역사의식 속에서 역사와 현실 비판을 위해 리얼리즘 비판과 함께 여러 가지 새로운 기법적 실험을 행하게 된다고 보았다.⁸⁾ 이 시기에 그는 우리의 전통에 대해 관심을 가지기 시작했으며, 우리의 탈춤과 서구적인 극작술의 결합을 시도한다. 이러한 실험으로써 탄생된 것이 첫 장막극 <망나니>다. 우리의 역사적 사실을 재평가 내지 재정리함으로써 그 속에서 현재와 미래를 투영해 보려는 역사극을 창출한 것이다. 유민영은 이 작품이 미숙하지만, 오욕의 근대사를 비판하고 지배층에 대한 저

6) 서연호, 『한국 현역 극작가론1』, 한국연극평론가협회, 예니, 1994, 55면.

7) 유민영, 앞의 책, 527면.

8) 유민영, 「희곡문학의 다양성」, 『한국현대문학사』, 현대문학, 1989, 392면.

향을 골조로 하며, 간난신고의 역사 속에서도 결코 물러서지 않고 끈질기게 살아온 한국 서민의 생명력을 부각시켰다고 평가한다.⁹⁾ 이후 친구 김지하로부터 노비 반란에 관한 희곡을 써 보기를 권유받는다. 그가 준 자료를 토대로 쓴 것이 <노비문서>다. 당시는 민중에 대한 억압이 가중된 때로, 주민등록증을 제정·공포하여 국민을 손쉽게 장악하려는 기도가 이루어지고 있었다. 주민등록증이 바로 노비문서로 여겨졌던 것이다. 이어서 <노비문서>에 대한 비판의 대답으로 <너도 먹고 물러나라>을 썼다. 녀풀이의 형식을 통해 이데올로기, 통치구조에 대한 비판, 권력과 물질적·육체적 탐욕에 대한 풍자적 고발을 행하고 있다. 이후 그는 부와 권력의 꼭두각시인 마스크 비판에 시각을 집중한다. <목소리>에서는 마스크의 구조적 병폐를 부각하고, 이후 마스크의 역기능을 신랄하게 비판한 <출세기>를 쓴다. 이 작품은 마스크의 허무맹랑한 기사 조작 및 마스크의 역기능과 허상을 고발한 작품이다.

유민영은 이 시기부터 그가 서서히 자신의 좌절과 불행을 사회 속에다 놓고 객관화시켜서 응시하기 시작했다고 평가한다. 윤대성은 부조리한 현대에서 개인은 불행할 수밖에 없고 그 이유는 순전히 정치권력과 물질 때문이라는 결론에 이르게 되었다는 것이다.

1972년부터 윤대성은 라디오 스크립터 일로 시작해서 방송과 인연을 맺는다. 1972년 존폐 위기에 있던 「수사반장」을 맡아 시청률을 1위로 끌어올린다. 1974년 9월 결혼을 하면서 7년 동안 희곡을 단 한 편도 쓰지 못했으며, TV 드라마만 쓰게 된다. 그러다가 방송국에서 손을 떼고 다시 연극으로 돌아온 계기가 된 것은 5·18 광주사태다. 많은 작가들이 의욕을 잃었으며, 그도 방송일을 그만두고, 서울예전 극작가 전임으로 취임해 버렸다. 이 때 그의 연극관과 드라마투르기를 총동원한 것 같은 블랙 코미디의 사이코드라마인 <신화1900>을 써낸다. 이 작품은 사회체제와 개인의 운명과의 상관관계를 다룬 것으로, 사회가 진실과 정의를 바탕으로 하지 않고 독선과 편견에 빠질 경우, 인간의 존엄성을 짓밟힐 수밖에 없다는 점을 고발한다. 재래의 무대형식의 파괴와 새로운 기법의 추구는 <신화1900>에서 절정에 이른다. 서사극의 바탕 위에 기록극, 사이코드라마, 사회극 등 다양

9) 유민영, 앞의 책, 536면.

한 기법을 혼용하고 있다. 언뜻 보아 산만하고 짜임새 없이 느껴지지만, 이 작품은 총체극의 성격을 지니고 있다. 민속극에서 서사기법을 터득하고 브레히트의 극에서 소외효과를 발견하여 자기 나름의 서사극을 정립해 가고 있다. 윤대성의 희곡은 적어도 기법 면에서 어떤 기법도 수용할 수 있게끔 열려 있고, 여러 가지 기법이 동원되어도 구성이 별로 흐트러지지 않는다. 그래서 윤대성의 작품은 언제나 실험적으로 보인다는 평가를 받는다.

윤대성이 현실 비판적인 모습에서 개인의 문제, 인간 존재의 문제, 예술가의 삶과 존재 의미 등 삶의 존재 방식에 대한 관심으로 방향 전환을 하게 된 것은 1987년 6월 항쟁의 영향이 크다. 예술가란 무엇인가? 연극을 왜 하는가? 삶과 예술, 사랑과 예술은 어떤 관계로 존재하는가에 대한 진지한 성찰을 위해 쓴 것이 <사의 찬미>이며, 이후 <남사당의 하늘>로 이어진다. <사의 찬미>는 극중극 기법을 구사하여 이야기와 배우 및 관객의 이분화를 통해, 연극과 현실, 등장인물과 관객, 무대와 객석 사이의 경계를 허물고 그 구분을 모호하게 만들어 놓고 있다. 이런 극과 현실의 유사성 내지 상호 침투 가능성은 연극과 현실의 관련성, 나아가 상호 치환가능성을 시사한다. 그는 이렇게 현실을 반영하고 투사하는 거울의 역할을 하는 연극을 통해 인생·예술·사랑에 대한 실존적 성찰을 깊이 있게 천착해 내었다. <두 여자 두 남자>는 부부 문제란 삶의 한 측면을 통해, 인간의 실존적 상황을 구체적으로 파헤쳐 내고 있다. 그에게 있어 부부 문제란 해결될 수 없는 영원한 미해결의 미궁, 영원히 반복될 수밖에 없는 순환구조의 차원으로 형상화되고 있어, 그의 부정적이고 실존적인 세계 인식을 이 작품을 통해 유감없이 드러내 주고 있다.

윤대성은 기질상 서구적 연극에 경도되어 있는 작가다. 그와 함께 그의 근본적 관심은 인간의 실존적 상황에 놓여 있다. 이는 앞서 그의 초기 시절에 있어서의 추상적 관념으로서의 실존의식과 전통극에 대한 관심을 새로운 드라마투르기의 창안과 서양극 영향을 수용한 다양한 기법적 실험을 통해, 역사와 민족에 대한 재해석과 재평가하고, 현실에 대한 비판과 풍자를 강력하게 수정하고 있는 것이다. 그리고 중기에 들어서 우리 사회의 병리 현상에 대한 증언과 고발이 보다 사실적이고 비극적으로 나타나고 있다. 이 비극성은 병든 사회가 장차 불가피하게 부딪칠 수밖에 없는 좌절과

패배, 침체와 절망의 예시다.

윤대성이 즐겨 다루는 소재는 사회제도나 구조적 모순, 매스컴의 부도덕성과 상업주의, 가치관의 획일성, 배신과 폭력의 계급제도의 비합리성 등이다. 시대상황과 맞물린 시각의 전환¹⁰⁾으로 그는 다양한 주제를 담기 위해 기법의 변화 즉, 서사성이 강한 민속극, 굿 등 전통과 만나 과거의 역사를 통한 객관적인 비판을 시도했다. 또 실험적인 현대극을 통해 획일화된 현대 사회의 만연된 사건의 구조적인 병폐의 원인을 다양한 시각으로 재현시켰다. 윤대성은 정치권력의 인간 존엄성 유린과 배금사상으로 인한 소외 현상이 절대 권력과 자본 독점에서 근거한다는 연극관을 가지고 그것을 담아내기 위한 대담한 기법(기록극, 서사극, 민속극)을 모색¹¹⁾하였는데, 전 작품에 서사극적 기법을 차용하여 자신의 세계관을 적극적으로 형상화하고 있다.

우리 연극의 서사화 경향은 전통연희의 표현 구조를 본받음으로써 나타난 것과 브레히트의 서구적 서사극으로부터 영향을 받은 것의 두 가지 계열로 구분할 수 있다. 삶의 환경에 대한 통찰이라는 그의 작가적 중심 과제와 서구의 서사적 기법이 두드러지게 구현된 윤대성의 작품들 중에서 <출세기>와 <신화1900>이 대표작으로 주목되며, 전통적 연희양식의 현대적 계승이라는 측면에서 <망나니>와 <노비문서>, <너도 먹고 물러나라> 등이 검토되어야 할 필요성이 있다.

이에 본고에서는 윤대성의 초기 희극 작품 중 전통 연희의 표현구조를 본받아 전통의 현대적 계승을 보여준 작품과 서구 서사극의 영향을 받은 작품 중 각 한 작품씩을 선정해서 논의의 대상으로 삼고자 한다. 전통에 관련된 작품으로는 사건·인물 등이 역사적으로 설정되어 있고 코러스와 해설자 등 서사극적 기법이 다양하게 드러나는 <노비문서>를 살핀다. 서구 서사극의 영향을 받은 작품 중에서는 에피소드식 장면 구성과 극중극

10) 윤대성이 처음 전통에 대한 관심을 갖게 된 것은 4·19혁명 때문이었으며, 4·19혁명과 6·3 한일회담 반대 운동을 통해 1960년대의 대학생과 지식인들은 초보적인 민주주의 의식과 반외세 의식을 지니게 되었다. 이러한 젊은 지식인들의 진보적 의식은 기존의 예술 문화에 대해서도 반성적인 문제를 제기했고, 이는 크게 창작극에 대한 관심과 전통민속연희에 대한 관심의 두 움직임으로 나타났다. 김미도, 「윤대성 희극의 전통 수용 양상」, 『한국연극학』 제29호, 한국연극학회, 2006, 6면.

11) 서연호, 「삶의 환경에 대한 통찰」, 『한국 현역 극작가론1』, 한국연극평론가협회, 예니, 1994, 55면.

기법을 사용한 <출세기>를 살펴봄으로써, 윤대성의 희곡의 서사화 경향을 확인하고 그 중요성을 인식하고자 한다. 또한 윤대성의 사회 문제극에 나타나는 감상성의 배제 요인이 단지 기록극¹²⁾이기 전에 서사극 기법에서 비롯됨을 밝히고자 한다. 즉 현대 사회의 구조적인 모순을 객관적으로 드러내어 인간성 회복을 위한 변화의 요구에 대해 서사극 기법이 어떤 역할을 하고 있는지 살펴보고자 하는 것이다.

현대극의 다양성을 이해하기 위해서는 반드시 서사극에 대한 이해가 선행되어야 할 정도로 서사극이 현대극에 끼친 영향은 지대하다.

2. 선행 연구 검토

먼저 한국 연극사의 저자들을 살펴보면, 서연호는 『한국현대희곡사-근대편』¹³⁾에서 1910년대 신파극에서 1960년대까지의 희곡을 개괄적으로 다루고 있다. 연구자는 비사실주의극의 시발점을 1950년대 이후라고 정의하면서 수정과 절충, 다양한 방법의 수용, 새로운 모색의 일환으로 시대적 한계를 뛰어넘기 위하여 비사실주의극이 태동한 것으로 보았다. 또한 사실주의의 인과성에서 벗어나 오히려 사실적인 현실감을 높이기 위해 비실제적이고 비논리적인 요소와 방법까지도 과감하게 수용하고 활용하였다고 평가하였다. 이후 『한국현대희곡사-현대편』¹⁴⁾에서는 1960년대부터 2004년까지의 대표적인 희곡 작품들을 분석하고 있다. 이 책의 결론부에서 한국 현대극은 비사실주의라는 뚜렷한 미학적 지향을 보여주고 있으며, 근대극과 근본적으로 구별되는 현대극만의 고유한 특성이 있다고 평가한다. 개방적인 무대와 사회의식의 표출, 현실에 대한 풍자와 해학, 사회적 현실을 객관적

12) 1925년 피스카토르에 이어 1960년대 키프하르트와 바이스에 이르러 기록극 시대를 맞이한다. 기록극이란 정치적인 협상 기록문 등 기록 증빙 서류를 통해 실제 일어난 사실을 무대에다 옮겨놓기 위한 드라마를 말한다. 기록극 작가는 표현하려는 의도에 상응하는 기록 문서를 발굴하여 드라마 형식으로 간추린다. 이러한 종류의 극은 보통 서사극 형식을 따르기 때문에 '서사극류'로 분류된다(김중대, 『독일희곡이론사』, 문학과 지성사, 1986, 164-166면). 이 글에서 알 수 있듯이 기록극 자체에도 서사극의 특성이 바탕이 된다. 그러므로 윤대성 희곡의 기록극 양식은 곧 서사극적 특성을 내포한다고 볼 수 있다.

13) 서연호, 『한국연극사-근대편』, 연극과 인간, 2005.

14) 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005.

으로 재현한다는 점 등을 들면서 서사극적 요소를 든 작품과 이외의 다른 작품을 분석하고 총괄하였다.

유민영의 『한국현대희곡사』¹⁵⁾는 신과극에서부터 1960년대까지 희곡을 개괄적으로 다루고 있다. 서구 양식의 수용이 1960년대 이후 시대상황의 변화와 감각의 확대로 희곡세계의 지평을 확대해 놓은 것으로 보았다. 또한 박조열, 이재현, 천승세, 윤대성, 오태석 등의 신진들을 소개하면서 독특한 실험자세로 희곡사의 지평이 평면에서 입체로, 현실에서 초현실로, 리얼리즘으로부터 부조리극에까지 확대되었다고 평가하였다. 이 논의는 전체적으로 내용의 주제, 작가정신 등을 밝히는 데 주력하고 있으므로 그 정신적 변화를 극적 표현 기법의 차원에서 확인해보는 데까지 나아가지는 않고 있다.

한국 현대 연극사의 기점인 1960년대 이래 많은 극작가들이 활발히 활동을 해왔으며 그에 따라 연구자들의 많은 연구가 진행되어 왔다. 연구자들은 한 작가의 작품 세계에 대해 작가는 작품 해설에서부터 크게는 한 작가의 작품을 총체적으로 살펴보고 그 작가적 경향에 대한 연구에 이르기까지 다양한 작품에 대한 해석이 진행되어 왔다. 하지만 윤대성에 관한 기존의 연구 성과는 동시대 작가들에 비해 미흡하다. 그러나 양적인 빈약함에도 불구하고 윤대성에 관한 선행 연구는 크게 두 가지 경향으로 압축된다. 첫째는, 윤대성 희곡의 기법적 측면에 관한 논의로서 그의 희곡에 나타나는 비사실주의적 특징을 중심으로 살펴본 연구와, 둘째는 내용적 측면에 관한 논의로서 주제적 측면과 함께 그의 작가 의식을 고찰한 연구이다.

먼저, 기존연구 중 가장 활발히 진행된 논의는 윤대성 희곡의 기법적 특징을 고찰한 연구라 할 수 있다. 윤대성은 ‘다양한 기법을 섭렵한 작가’라는 수식어가 붙을 만큼 여러 기법들을 절충하여 다양하게 사용하고 있는데 기존 연구들은 주로 서사극, 전통극, 메타극 등 비사실주의적 기법의 특징적 징후를 밝혀내는 작업을 중심으로 전개되었다. 정낙현¹⁶⁾은 서사극적 특성을 중심으로 <노비문서>와 <신화1900>을 분석하고 있는데, <노비문서> 역사적 소재로 하여 객관적인 거리를 확보할 뿐만 아니라, 민속극 양

15) 유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1988.

16) 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성」, 『한국극예술연구』, 제 2집, 한국극예술학회, 1992.

식을 통해 현실 모순을 폭로함으로써 소외효과를 강화하고 있으며, <신화 1900>은 극중극을 도입, 역할 전환 기법을 통해 ‘유죄’에서 ‘무죄’로 판결나는 변증법적 구조를 보임으로써 강한 소외효과를 생성해내고 있다고 평가하였다. 김성희¹⁷⁾는 극중극 기법을 중심으로 논의를 펼치고 있는데, 윤대성 희곡은 극중극을 통한 이중, 삼중의 겹침 구조를 통해 현실과 연극의 상호치환 가능성을 보여주고 있다고 밝히고 있다. 김성희는 또 다른 논의¹⁸⁾를 통해서 윤대성 희곡의 메타성을 밝히고 있는데, 이 논의에서는 메타극의 정의와 한국 메타극의 배경을 정리하면서 윤대성 희곡을 메타연극 개념과 연결시켜 고찰하고 있다. 김영희¹⁹⁾는 <노비문서>를 대상으로 하여 극적 기법을 전통성과 실험성의 측면에서 살펴보고 있다. 연구자는 <노비문서>가 역사적 소재를 사용하고 있음은 물론 취발이와 노승과 같은 전통적 인물, 코러스가 등장한다는 점에서 전통극적 양식과 서사극적 기법이 절충되어 있는 작품이라고 밝히고 있다. 이를 통해 윤대성이 형식의 새로움만을 위해서가 아니라 스스로 말하려는 어떤 주제나 이념을 위해서는 동·서양의 극적 기법을 적극적으로 수용하고자 하는 작가정신에서 연유한 것이라고 평가하고 있다. 정신재²⁰⁾는 <신화1900>, <출세기>, <노비문서>, <사의 찬미>를 중심으로 윤대성 희곡에서 드러나고 있는 다양한 기법들을 전반적으로 살펴보고 있는데, 연구자는 윤대성이 극중극, 전통극, 서사극, 사이코드라마, 사실주의극, 민속극, 청소년 극 등 다양한 기법 실험을 통해 관객의 호응을 이끌어 내고 있다고 평가한다. 연구자는 특히 시간과 공간 등의 차이나 구조의 대비, 갈등의 대비를 적절히 활용하고, 개인과 사회, 정상과 비정상, 전체극과 극중극, 실제적 사실과 연극적 사실 사이를 자유로이 오가면서 이 땅의 신화를 모색하였다고 결론내리고 있다. 김현철²¹⁾은 윤대성의 희곡 중에서 전통극 양식을 적극적으로 수용한 <망나니>, <노비문서>, <너도 먹고 물러나라>를 중심으로 전통극 수용의 방법론적 한계와

17) 김성희, 「현실과 연극의 겹침 구조」, 『연극과 사회학, 희곡의 해석학』, 푸른행복, 1995.

18) 김성희, 「메타연극-윤대성의 희곡을 중심으로」, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 2007.

19) 김영희, 「윤대성 「노비문서」에 나타난 극적 기법 연구-전통성과 실험성을 중심으로」, 『국어국문학』, 제 3호, 국어국문학회, 2002.

20) 정신재, 『한국 현대 희곡 작품론』, 국학자료원, 2001.

21) 김현철, 「윤대성 희곡의 전통극 양식 수용과 현실의 형상화」, 『한국극예술연구』 제 28집, 한국극예술학회, 2008.

적 형상화의 문제를 구체적으로 분석하고 있다. 억압적인 현실의 형상화에 관심이 많았던 윤대성에게 낙관적인 세계관 속에서 자유분방하고 낙천적인 인물들이 유희를 즐기는 전통극은 여러 가지 난점이 많은 양식이었다. 이러한 세계관과 인물형으로는 자신이 표현하고 싶었던 암담하고 부조리한 현실을 제대로 보여줄 수 없다는 결론에 도달했고, 결국 이러한 한계에 대한 인식으로 새로운 방법을 찾아 방향 전환을 시도할 수밖에 없었던 것이라고 연구자는 밝히고 있다.

이러한 윤대성의 기법적 측면의 연구는, 그 연구 대상이 주로 ‘1970년대를 전후한 작품’으로 한정되거나 ‘사실주의를 벗어나고자 하는 양식적 실험’에 초점을 맞춘 것이다. 이것은 다양한 연극 기법을 실험했던 1970년대를 전후한 시기에 윤대성이라는 작가가 중요한 위치에 있었음을 반증해 주는 결과이다.

두 번째로 살펴볼 연구는 내용적 측면에 관한 논의로서 주제적 측면과 함께 그의 작가의식을 고찰한 논의이다. 먼저 서연호²²⁾는 윤대성의 주된 중심과제가 ‘삶의 환경에 대한 통찰’이라는 점에 주목하면서, 이를 중심으로 그의 대표작들을 살펴보고 있다. 연구자는 윤대성의 작가적 특성을 ‘환경에 대한 집착’과 ‘아이러니한 언어의 탐색’이라는 점에 주목하여 이들의 주된 중심과제가 삶의 환경적 조건과 요소에 대한 집요한 관심을 드러내고 있으며, 이를 다양한 극 양식을 통해 다각적으로 제시하고 있다고 밝히고 있다. 유민영²³⁾은 윤대성의 성장배경과 창작배경을 살피면서 논의를 펼치고 있다. 연구자는 윤대성 희곡에서 부정적 사회관과 절망적 인생관이 드러나는 이유가 윤대성이 청년시대에 마루쿠제에 심취하고 무신론적 실존주의자들인 사르트르, 까뮈를 만난 결과라고 설명한다. 또한 획일 사회를 공격하는 윤대성의 작가의식은 마르쿠제의 영향이 작용한 것이라고 밝히고 있다. 박명진²⁴⁾은 1960년대 정치적 상황에 주목하면서 박조열, 이강백과 함께 윤대성 희곡을 분석하고 있다. 연구자는 윤대성이 <망나니>를 통해 지배 담론 하에서 ‘침묵과 부재’의 이데올로기를 드러내고 있으며, 따라서 이

22) 서연호, 「윤대성론」, 『한국 현역 극작가론1』, 한국연극평론가협회, 예니, 1994.

23) 윤대성, 「좌절과 비극의 작가-윤대성 초·중기 작품을 중심으로」, 『윤대성 희곡 전집 2』, 평민사, 2004.

24) 박명진, 「1960년대 희곡의 정치적 무의식과 알레고리-박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구』, 11집, 한국극예술학회, 2000.

작품은 억압된 욕망이라는 ‘정치적 무의식’을 담고 있다고 평가하고 있다. 이미원²⁵⁾의 연구는 1990년 이후에 발표된 ‘중산층 가정극’을 연구대상으로 삼음으로써 기존연구대상의 폭을 확장시켰다는 의의를 갖는데, 연구자는 윤대성이 가정극을 통해 기존의 가부장적 사고의 남녀 역할을 주변으로 밀어내고 주변의 성역할이 부각되는 포스트모던 시대의 새로운 중산층 가정의 면모를 보여주고 있다고 평가하고 있다. 한옥근²⁶⁾은 <신화1990> 이전까지의 작품분석을 통해 윤대성이 사회비평, 극작가임을 증명하고 있다. 특히 윤대성 희곡에서 나타나는 비극성은 사회적·환경적 결합에서 비롯된 것이며, 이러한 사회의 모순성을 보여주기 위해 전통극이나 실험성이 강한 현대극 등의 다양한 기법을 시도했다고 평가하고 있다. 데뷔 직후의 작품들은 현실과 이상의 괴리, 갈등을 작가 개인의 자서전적 체험을 토대로 한 주관적인 형상화 작업이었다면, <망나니> 이후에는 자신의 내면화에 머물러 있던 시선이 적나라한 사회 비판으로 확장되면서 객관적인 외형화 작업이 시작되었다고 평가하였다. 서은영²⁷⁾은 1960~70년대를 바라보는 작가의 세계관이 인물을 통해 구현되고 있다는 점에 주목하면서 <목소리>와 <무너지는 소리>를 대상으로 하여 지배담론의 재현방식 양상을 고찰하고 있다. 연구자는 지배담론에 대응하는 주제를 정상과 비정상으로 나누어 논의를 전개하고 있는데, 이러한 정상과 비정상을 만들어 내고 있는 정치권력 구조에 대한 비판의식이 윤대성 작품의 특징이라고 설명하고 있다. 홍창수²⁸⁾는 윤대성의 작품 전체에 흐르는 작가의식을 허무의식이라고 규정하고, 이런 허무의식은 1950~60년대 한국의 피폐하고 부조리한 사회 속에서 실존주의를 비롯하여 서구 현대 철학의 영향을 받아 형성된 것으로 보고 <출발>, <노비문서>, <당신, 안녕>을 연구 대상 살펴보았다. 세 작품은 1960년대 후반에서 2000년대 초반에 이르기까지 시간대가 넓음에도 불구하고 세계, 역사, 존재의 허무가 중심이 되어 허무의식의 각기 다른 특성을 보여준다고 밝히고 있다.

25) 이미원, 「윤대성 희곡 연구-‘중산층 가정극’을 중심으로」, 『한국연극학』, 제17호, 한국극예술학회, 2001.

26) 한옥근, 「윤대성론」, 『연극의 이론과 실기』, 푸른사상사, 2006.

27) 서은영, 「윤대성 희곡에 나타난 지배담론과 주제-「무너지는 소리」와 「목소리」를 중심으로」, 『한국 공연예술의 새로운 미래』, 연극과 인간, 2006.

28) 홍창수, 「윤대성 희곡과 허무의식」, 『어문논집』 60호, 민족어문학회, 2009.

이상의 선행논의를 종합해 보면, 극형식이나 기법면에서 다양한 실험적 기법을 공통적으로 지적하고 있다. 그러나 극정신에 있어서는 그의 다양한 작품세계만큼 다양한 논의가 이루어지지 못했으며, 극형식 논의에서 단편적으로 지적되고 있을 뿐이다. 윤대성 작품에 대한 극형식과 극정신에 대한 깊이 있는 천착이 이루어지지 못함으로써 그의 작품이 기법적 측면에서 새로움을 구사했다는 단편적이고 일률적인 평가만이 이루어져왔다. 뿐만 아니라 형식과 기법 면에서도 표면적이고 인상적인 차원에서 다룰 뿐, 동시대의 작가들과 변별되는 구체적인 특징을 면밀하게 분석하지 못하고 있다. 그리하여 윤대성의 작품의 기법적 다양성과 실험성은 인정하면서도 그것을 통해 드러나는 작가의 세계관에 대한 면밀한 검토는 이루어지지 못하는 한계를 지니고 있다. 결국, 윤대성 작품의 의의를 밝히기 위해서는 기법적 측면과 함께 극작기법과 내용적 측면인 작가의 세계관을 동시에 살펴보아야 할 것이다.

3. 연구의 방법

연극이 세계를 반영하는 도구인 만큼 희곡 안에는 세계를 바라보는 작가의 인식이 드러난다. 또한 연극이 본질적으로 무대와 관객 사이의 의사소통 과정인 만큼 희곡 안에는 상연의 전체 조건이 되는 관객에 대한 인식이 드러나기 마련이다. 그리고 이러한 인식은 희곡의 극 구조나 의미에 중요한 영향력을 발휘하게 된다. 극작가의 현실 인식과 관객 인식은 희곡 텍스트 안에서 구체화 되며, 이를 구체화시키기 위한 극적 전략 사용의 시발점이 되기 때문이다. 따라서 무대 상연의 조건을 충족 시켜야 하는 희곡의 경우, 관객에 대한 인식, 그리고 작가의 현실 인식은 연극의 형태를 결정짓고 극의 구조를 확정짓는 주요 조건이라 할 수 있겠다.

본고에서 연구 범위를 윤대성 초기 희곡이라고 한정 짓는 까닭은 1960년대 우리나라 최초의 서사극인 이근삼의 <원고지>를 시작으로 꾸준히 시도되어 오던 서사극작이 70년대 이르러 한국 연극에 대한 정체성을 되찾기 위한 운동이 전개되면서 서사극은 한국적 정서를 반영한 연극으로 재편되

있기 때문이다. 이러한 배경을 바탕으로 이 시기에 윤대성의 극작활동이 활발하게 이루어졌으며, 서사성이 뚜렷한 작품들이 나타나기 시작했기 때문이다.

윤대성 초기 희곡의 서사극적 특성과 의미를 밝혀내고자 하는 본고의 논의는 다음과 같은 흐름으로 진행된다.

먼저 2장에서는 서사극 이론에 대한 고찰이 이루어질 것이다. 서사극은 1920년대 독일을 중심으로 발생한 정치극 운동의 한 흐름이다. 정치극 중에서도 “가장 강하게 언어에 의존하고 있으며, 효과 의도 면에서 볼 때 덜 선동적이며 차라리 논증적인 계몽극으로서 전통적 의미의 연극제도가 갖는 제작조건 및 제작 가능성과 가장 밀접한 관련이 있는 것”²⁹⁾이 서사극인데, 서사극에서 ‘서사적’이란 개념은 서사시에서 유래한 것으로 소설 문학처럼 관찰의 거리를 통하여 시간의 상대화와 사실의 상대화를 구현하는 연극으로 설명될 수 있다. 또한 극의 소재가 지닌 서사성은 인간의 자유로운 결단을 제약하는 각 시대의 정치적, 사회적, 경제적인 조건과 밀접한 관계를 맺고 있다. 오늘날의 서사극이 있기까지는 에르빈 피스카토로(Erwin Piscator, 1893~1966)와 같은 이들의 중간과정이 있었으나 일반적으로 서사극이라고 할 때는 독일의 연극 연출가 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht, 1898~1956)가 이론화시킨 서사극을 일컫는다. 브레히트식으로 말하면, 서사극은 문학적 드라마의 극이 아니라 무대 예술의 실천적 행위로서의 연극을 뜻한다. 실증성과 객관성을 확대시키는 것이 공연의 목표이다. 서사극은 오락이 아니라, 재미와 진지함 속에서 현실을 바라보고 배우도록 하는 것이다. 작가는 관객이 극에 몰입하는 것을 차단하여 관객의 지적 성찰을 유도하고, 적극적이고 능동적인 참여를 통해 숨겨진 도덕적, 사회적 문제를 재인식 하도록 한다.

그리고 서사극 이론의 핵심요소인 소외효과와 소외효과를 드러내기 위한 기법들을 살펴볼 것이다. 소외효과를 위한 장치인 해설자, 노래, 서언(序

29) 1917년 러시아 10월 혁명과 독일의 1918년 11월 혁명에 직접적인 영향을 받아 등장한 정치극은 사실주의 중심의 부르주아극에 반발하여 민중연극의 전통을 따르며 무대를 완전히 테크니화하는 한편, 전통적인 문학적 연극 내에서 발견되었다. 이러한 정치극의 흐름은 뚜렷하게 네 가지 형태로 나누어지는데, 첫째, 강한 선동적 성격을 띤 단순한 형식의 정치적 레뷰, 둘째, 서사극, 셋째, 기록극, 넷째, 전통적인 사실주의 연극이면서 정치적 내용을 명백히 과당적으로 다루는 것이 그것이다. 만프레드 브리우넉, 김미혜·이경미 옮김, 『20세기 연극』, 연극과 인간, 2000, 387-390면.

言), 발문(跋文), 관객을 향한 대사, 극중극 등을 살펴봄으로써 서사극에 대한 전반적인 극 형식을 이해할 수 있으리라 생각된다.

이러한 브레히트의 서사극 이론을 바탕으로 한국 서사극은 서사극이 가지고 있는 본래의 비판정신, 사회개혁에의 의지와는 다른 우리만의 상황과 정서를 피력하여 그 특성을 드러냈다. 브레히트의 ‘서사극이론’을 수용하면 서도 본래 서사극의 정서와는 다른 한국적인 서사극을 만들어갔다고 할 수 있다. 그러므로 서사극이 우리에게 어떻게 수용되고 변형되었는지 살피는 것은 중요하며, 그 중심에 한국 대표 서사극 작가인 윤대성이 자리하고 있는 것이다. 따라서 3장에서는 서사극의 한국적 수용과 서사극 작가로서의 윤대성의 희곡세계를 고찰할 것이다.

4장에서 윤대성의 초기 희곡 중에서도 <노비문서>와 <출세기>를 분석의 대상으로 삼고, 내용적인 측면과 기법적인 측면에서 살펴볼 것이다. 내용적인 측면에서는 두 작품의 희극성과 등장인물 그리고 비판의식으로 구분하였다. 기법적인 측면에서는 <노비문서>와 <출세기>에 나타나는 소외효과와 이를 위한 서사극적 장치들을 소외효과, 코러스, 극중극, 에피소드식 장면 구성으로 구분하여 논의를 진행할 것이다.

마지막으로 5장에서는 4장에서 살펴본 윤대성 희곡의 서사극적 특성들이 갖는 의의와 한계를 살펴 볼 것이다.

이상의 논의들을 통해 윤대성 초기 희곡 작품이 서사극 기법에서 비롯된 감상성의 배제가 작가적 전략으로 확인하고, 이러한 서사극적 특성이 희곡 안에서 작가의 현실 인식, 그리고 관객 인식과 어떠한 상호작용을 맺으며 전략적 장치로 사용되고 있는지 밝히고자 한다. 더불어 현대 사회의 구조적인 모순을 객관적으로 드러내어 인간성 회복을 위한 변화의 요청에 서사극 기법이 어떤 역할을 하고 있는지도 살필 수 있으리라 기대해 본다.

Ⅱ. 서사극 이론 고찰

1. 서사극의 성립 배경

서사극은 전통적 희곡을 지칭하는 아리스토텔레스적 연극에 대한 비판을 중심으로 성립되었다. 공산주의 혁명의 세계상과 세계개혁안은 여러 가지 이유에서 비(非)아리스토텔레스적 극작을 요하는 연극을 요청하였다. 그 첫 번째 이유는 현시되는 모든 개별적인 장면은 그 사회정치적 연관 안에서 제시되어야 한다는 점과 아리스토텔레스적 드라마에서처럼 어느 특정 단면이 아니라 한 복합체로서 세계상이 그려져야 한다는 까닭에서이다. 두 번째 이유로, 화자의 해석에 힘입어 교훈의 방향을 잡아주는 교육적 연극이 요청되었기 때문이다.³⁰⁾ 1900년 이후 산업화로 인해 바뀐 사회구조에서는 아리스토텔레스 이후의 연극의 형태로는 충분히 표현해 낼 수가 없을 만큼 인간의 의식 구조와 삶의 구조가 변화 되었다. 연극이 가지는 예술적인 기능을 교훈적 기능과 사회적 기능이라는 측면에서 본다면, 18세기 이후 연극은 예법과 도덕을 가르치는 교훈적 기능을 수행했으나 사회적 기능을 소홀히 하였다. 낭만주의 연극은 내적 체험의 세계를 확대시키는 공헌을 했을 뿐이고, 상징주의 연극은 보편성에 의거한 교육만을 베풀었다. 사회·경제적 문제들만 다루어온 사실주의 연극은 실생활 재현이라는 틀에 얽매어 그 기법이나 주제면에서 교육적 기능을 담당하는데 한계가 많았다. 표현주의 연극은 현실 자각을 일깨워 주었으나 지나치게 주관적인 약점이 있었다. 그러나 1차 대전 이후 러시아, 독일, 영국, 프랑스에 교훈극이 대거 등장하여 미국에까지 파급되고, 이러한 교훈극이 서사극을 대등시키는 결정

30) 마리안네 케스팅, 차경아 옮김, 『서사극 이론』, 문예출판사, 1996, 89-90면.

적인 역할을 하게 되었다.³¹⁾ 셋째, 사람들은 ‘과학적’, 초개인적, 객관적 연극을 요구했는데, 그것을 가장 확실하게 보증해 주는 것이 서사적 극작이었다. 이와 같은 고려들을 촉진시킨 자극제가 피스카토어의 무대였고, 그 고려들을 탁월하게 문화적·사상적으로 완성시킨 형태가 브레히트에게서 나왔다. 브레히트 이전에도 많은 사람들이 부분적으로 서사적 기법을 사용했으며 피스카토르에 이르러 상당한 진전을 보이기 시작했다. 피스카토르(Erwin Piscator, 1893-1966)는 한때 막스 라인하르트의 제자였으며 마술연극의 창시자였던 피스카토르는 다큐멘터리 극 형식의 장을 열었고, 연극이 정치·사회적인 문제를 토론할 수 있는 공개적인 광장으로서의 연극 형식을 구상하였다. 그는 이 극형식을 서사극이라 부르고, 1919~1930년 사이에 이 극형식의 토대를 마련했다.³²⁾

고대 그리스 비극으로부터 그 이론적 토대를 쌓아온 서구의 연극은 수많은 변화와 우여곡절을 겪으면서 오늘날에 이르고 있다. 세기 초 브레히트가 전통적인 연극에 대한 강력한 반대 이론을 내세우기 전까지 서구 연극은 아리스토텔레스가 주장한 ‘모방설에 입각한 환각주의’의 원리에서 크게 벗어나지 못했다고 보는 것이 일반적인 견해이다. 즉, 연극이 감정의 동화를 통해 무대와 객석의 감정을 일치시키고 삶의 한 단면을 모방해서 무대상에 표현하는 것은 연극이 아니라 ‘실생활인 것처럼’ 느낄 수 있도록 한다는 것이다.

캐스팅은 연극사적으로 서사화의 경향을 추적하면서 소재 선택뿐만 아니라 연극구조면에서도 아리스토텔레스의 기준과 다른 비(非)아리스토텔레스적 연극의 특성과 그 작가들을 열거하고 있다. 그녀에 따르면 아리스토텔레스의 연극은 시간·장소·플롯의 삼일치, 플롯 전개에 인과성 내지 논리적 필연성, 각 장면의 전체 플롯과의 긴밀한 연관, 갈등과 대단원을 통한 카타르시스를 특징으로 하며 이에 반해 비(非)아리스토텔레스극의 플롯은 시간과 공간의 제약을 받지 않고, 인과성의 원칙을 따르지 않으며, 각 장면은 전체 플롯과는 상관없이 그 자체로서 독립성을 가지고, 서사문학의 특징인 포괄적인 시점과 객관성을 보인다는 것이다.³³⁾

31) 명인서, 「브레히트의 서사극과 한국적 서사극」, 『이화어문논집』 13호, 이화여자대학교 이화어문학회, 1994, 546면.

32) 김종대, 『독일희곡이론사』, 문학과 지성사, 1981, 143면.

서사극은 현대 연극이론의 형성과 발전과정 속에서 가장 폭넓고 지속적인 영향력을 행사하는 연극이론 중의 하나이다. 1920년에 태동하여 1940년에 본격화 된 브레히트의 서사극은 정통극이라 불리는 기존의 아리스토텔레스적 연극에 반하는 형식을 취하고 있다.

2. 브레히트의 서사극

20세기 이후, 현대극의 변화에 영향을 준 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht, 1898~1956)는 1920년대 극도의 불안을 내포하고 있던 독일의 정치적·경제적·사회적 상황 속에서 당시 독일 연극의 피상적인 현실 묘사나 주관적인 감정의 과장된 표현 및 단순한 오락적 기능만을 보여준 현상에 대해서 회의를 표명하면서 새로운 현실 파악의 방법과 새로운 사회적 기능을 발휘할 수 있는 방법으로서 비(非)아리스토텔레스적인 서사극을 내놓았다.

브레히트는 1930년 「오페라 혹은 음악극 ‘마호가니시의 흥망성쇠’에 대한 주석」에서 체계적으로 아리스토텔레스의 전통을 이어받은 연극과 자신의 서사극과의 차이를 설명하였는데, 이 도표에서 크게 나누면 서사극의 형식상의 특성과 서사극의 주요 요인의 하나인 관객의 위치 그리고 연극의 주제로서 인간의 문제를 다루었다.

<표-1> 오페라 혹은 음악극 ‘마호가니시의 흥망성쇠’에 대한 주석³⁴⁾

전통적 희곡 형식	서사극 형식
무대는 사건을 구현. 관객을 행위 속에 끌어들임. 그의 능동성을 소모시킴. 그의 감정을 가능케 함. 그에게 체험을 중개. 관객은 사건 진행 속으로 말려든다. 암시와 수단이 사용된다. 감정이 축적된다.	무대가 사건을 이야기. 관객을 관찰자로 만든다. 그의 능동성을 일깨움 그로부터 결단을 강요함. 그에게 지식을 중개. 관객은 사건 진행에 대립된다. 논증의 수단이 사용된다. 인식에 이르기까지 몰아간다.

33) 마리안네 케스팅, 앞의 책, 10-11면.

인간은 기저의 존재로 전제된다. 고정 불변의 인간. 결말에 대한 긴장. 한 장면은 다른 장면을 위해 존재. 사건들이 직선적으로 진행. 진화적인 사건 진행의 필연성. 현존하는 대로의 세계. 인간의 의무. 인간의 본능. 사유가 존재를 규정.	인간은 연구의 대상이다. 가변적이며 변화시키는 인간. 진행에 대한 긴장. 각 장면은 독자적으로 존재. 굴곡을 이룸. 진행의 도약성. 생성하는 세계. 인간의 필연성. 인간의 동기. 사회적 존재가 사유를 규정.
---	--

고전적 연극의 주인공은 절대적인 현재 시점에서 절대적인 인간 상호간의 관계를 절대적인 장소에서 제시해주는 배우이며 환경은 배우의 연기를 통해 간접적으로 투시되는 사회현실이다. 과학과 기술의 발전과 환경의 변화가 오기 전, 개인의 기능이 사회에 영향을 끼칠 수 있었던 시기에는 이러한 연극이 가능했다. 그러나 개인이 경제적으로 해방되고 생산력의 막강한 신장이 이룩된 현대 문명사회에서는 사회의 비중이 개인을 압도하여 개인의 관점으로서는 우리 시대의 결정적 사건이 더 이상 파악될 수 없으며 사건이 개인에 의해 영향을 받을 수도 없게 되었다. 이러한 전제 아래 브레히트는 연극의 본질은 전승되었거나 창조된 인간 사이의 사건을 특히 오락을 위해 생생하게 모사하는 데 있다고 정의하고 환경에 대한 인간의 비판적·과학적 태도가 변화의 객체이며 그 자신이 가변적인 사회에까지 이르고 동시에 무대에 옮겨질 것을 요구한다. 그러나 과거의 연극은 배우의 연기와 무대의 환상적인 분위기를 통해 관객을 무대상의 인물과 사건 속으로 몰입시키기 때문에 관객은 모사되는 인간상호의 사건을 이성적으로 비판할 수 있는 능력을 상실한다. 이것이 브레히트가 연극에서 감정이입을 비판하는 이론적 근거이다. 현대의 사회와 관객이 요구하는 연극은 인간의 행위가 일어나는 각 시대의 역사의 현장을 파악하도록 감각과 통찰과 충동을 줄 뿐만 아니라 그 현장자체의 변혁에서 역할을 담당하는 사상과 감정까지도 야기 시키고 또 사용하는 연극이다.³⁴⁾

34) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988, 35면. 「오페라에 대한 주석」은 브레히트의 『실험』 제2집(1930)에 처음 발표되었다. 그런데 이 도표가 오해를 받게 되자, 브레히트는 1938년 Malik 출판사본을 위해서 이를 수정했다. 여기에 인용한 것은 수정된 것임을 밝힌다.

브레히트는 카타르시스(Catharsis)를 목적으로 하는 전통극에서의 감정 이입의 반대 개념으로 ‘소외(疎外)’ 개념을 규정했고, 서사극에서 비판적이며 생산적인 새로운 인식을 관객으로 하여금 얻게 하기 위해서 ‘소외효과(疎外効果)’의 기법을 사용하였다.

희곡의 구조도 ‘에피소드식 구성법(삽화식 구성)’³⁶⁾을 활용하여 많은 장면들을 연결시켜서 각 장면들이 각각 독립성을 가지면서 서로 유기적인 관련성 속에 강도를 나타내도록 했다. 사건들이 미리 예측되도록 했으며, 사건의 발전과 방향도 반(反)클라이막스적(Climax)으로 만들었다. 뿐만 아니라 이중적 장면들을 통해서 관객은 등장인물들이 볼 수 있는 것보다 더 많이 볼 수 있게 하여 관객으로 하여금 장면들을 거듭 생각하며 그 안에 포함되는 내적 갈등을 찾아내도록 하는 극중극의 형식을 써서 연극적 환상을 이완시키기도 했다.³⁷⁾

브레히트는 말년에 가서 그의 연극을 지칭하는 용어로 서사극 대신 ‘변증법적 연극(Dialektisches Theatre)’라는 용어를 사용한다. 그 이유는 서사극이라는 개념이 너무 일반적이고 모호하여 거의 형식적이라고 생각했기 때문이다. 하지만 1931년 ‘변증법적인 희곡론(Die Dialektisches)’에서 그는 서사극이라는 용어를 계속 사용하는 것으로 보아, 서사극의 개념을 변화시키기 위해 변증법이라는 용어를 사용했다기보다는 서사극의 개념을 더욱 구체화하기 위해 사용되어진 것으로 볼 수 있다.

브레히트가 극을 통해 드러내었던 변증법의 개념은 헤겔의 변증법에 바탕한다. 그가 극작 활동을 할 무렵, 정치적 혼란과 더불어 변증법적 유물론에 대한 논쟁이 끊이지 않았던 것이다. 그러나 브레히트는 정작 변증법에 대한 철학적인 부분이라드니 심도 있고 체계적인 부분에서는 그의 생각을 밝히지 않았다. 다만 현실을 바라보는 태도를 통해 그의 변증법에 대한 생

35) 정진아, 「이근삼의 서사극 연구」, 한양대학교 대학원 석사학위논문, 1996

36) 삽화적 구성은 유기적 통합관계를 보이는 극적 구성과 대비되는 개념으로, 산만하고 느슨하게 짜여진 구성을 지칭하는 개념이다. 삽화란 전체 서사와 대비할 때 독립적인 의미와 형식으로 변별적 특징을 확보하고 있는 일련의 사건들을 통칭하는 말이다. 삽화와 삽화 사이, 사건과 사건 사이에 유기적인 통합관계가 매우 느슨한 상태로서 인과적 연속성이 거의 없는 구성 방식을 의미한다. 즉 긴밀한 유기적 상관과 통합을 통한 서사 전체의 완성도를 포기함으로써 사건 혹은 삽화 사이의 필연적 상관이나 개인적인 관계가 부재하는 구성 방식이다. 제럴드 프린스, 『서사론 사전』, 이기우·김용재 역, 민지사, 1992. 81면.

37) 한옥근, 『연극의 이론과 실기』, 푸른사상, 2006, 126-127면.

각을 이해할 수 있다.

따라서 브레히트가 말한 변증법적 연극이란 연극적인 상황, 사건과 인물의 묘사에서 그 모순성과 과정적 특성을 드러내는 것으로, 소외는 인식을 목표로 하며, 인식을 중개하려는 ‘소외의 문학’이며 ‘인식의 문학’으로 볼 수 있다.³⁸⁾ 이러한 방법에 근거하여 사회의 역사 문제를 연구하고 서사극에 투영하려 하였다. 서사극 개념이 가지는 필요성은 세계의 변화 가능성에 근거하고 이를 추구하는 데는 변증법적 성격이 절대적으로 필요하였기에 형식적이고 미학적 측면 보다는 내용에 비중을 두었다. 이러한 변증법적 성격으로 인해 이후에는 서사극의 명칭 자체가 ‘변증법적 연극’으로 바뀌어 나타난다.

브레히트는 그의 희곡들이 전통적인 드라마보다는 서사시를 더 닮았다고 생각하여 ‘서사’라는 이름을 붙였다. 대화와 해석이 교차하는 서사시는 단일한 화자의 관점에서 이야기를 제시한다. 서사극 역시 장소와 시간을 자유로이 바꾸며, 어떤 장면들은 해설로 처리하고 또 어떤 장면들은 실연해 보여준다. 단 하나의 문장이나 짧은 구절로 시간의 경과를 메워주며 한 역사적 시대 전체를 쉽게 커버한다. 서사극은 그 궁극적인 효과를 극장 밖에서 구한다. 사고를 촉진하고 관람자로 하여금 바람직한 사회개혁을 위해 행동하도록 자극함으로써 연극은 사람들의 삶에 있어서 중요하고도 생산적인 역할을 담당할 수 있는 것이다.³⁹⁾

3. 소외효과와 서사적 기법들

소외(Verfremdung)⁴⁰⁾는 브레히트 문학이론의 중추적 범주로서 서사극의

38) 이원양, 앞의 책, 68-70면.

39) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 옮김, 『연극개론』, 한신문화사, 2003, 475-476면.

40) 이화(異化) 또는 소외(疏外). 영어로는 Verfremdung으로 표기되며 소원(疏遠), 이화, 생소화효과 등으로 해석되어진다. 실제로 브레히트가 사용한 이화(異化)/소외(疏外)의 원리는 고대나 중세의 가면극에서도 사용되었으며, 구조상에서는 엘리자베스 시대의 연극에서, 그리고 뷔히너의 연극에서, 독일의 연출가 라인하르트의 작업에서 서사적 기법이 사용되었으며, 동양에서는 우리 나라의 전통연극과 중국 및 일본의 전통극에서 이 기법이 사용되었다.

기본 구조를 이루는 개념이다. 브레히트의 소외효과란 관객으로 하여금 그 대상을 인식하게 하면서 그것을 생소하게 보이도록 하는 표시라고 할 수 있다.

브레히트 자신도 1939년 이 개념에 대해 다음과 같이 주장하고 있다.⁴¹⁾

어떤 사건 또는 어떤 성격을 소외시킨다는 것은 우선 간단히 말해서 그 사건이나 성격에서 자명한 것, 알려진 것, 명백한 것을 제거하고 그에 관해서 놀라움과 호기심을 자아내게 하는 것이다.(……) 소외시킨다는 것은 그러니까 역사화 하는 것이며, 사건과 인물을 역사적으로, 그러니까 우상한 것으로 묘사하는 것이다. 이와 같은 과정은 물론 동시대인에게서도 일어날 수 있는 것이니, 그들의 자세도 시대적 제약을 받는 것으로, 역사적으로, 우상한 것으로 묘사될 수 있는 것이다.

결국 소외효과란 과거의 인습적인 연극에서 고수하는 모든 신비적인 것을 타파하려는 것이며, 무대의 사건에 대해서도 관객들은 ‘만약 내가 그 사건이 일어났을 당시에 있었다면 어떻게 할 것인가’를 판단하도록 하고, 한 걸음 더 나아가 무대상의 과거의 모습을 보고 현대에 있어서의 가능한 사회개혁안이 무엇인가를 생각할 수 있도록 한다⁴²⁾는데 있다. 이렇게 볼 때 소외효과의 궁극적인 목적은 관객들에 대한 냉철한 판단력을 배양시키는데 있으며, 이를 위해서 극의 사건은 현재의 어떤 사상보다는 역사적 사건 또는 사건의 역사화에 비중을 두어야 한다고 보았다. 즉, 과거의 어떤 사건을 무대상에 표현함으로써 관객들이 극에 동화되지 않고 일정한 거리를 가지고 무대현실을 냉정하게 판단할 수 있다는 것이다. 여기서 역사화란 사건이나 인물을 역사의 존재방식으로 제시함⁴³⁾을 말한다. 제시된 사건이나 인물은 역사화를 통해서 직접성이 제거되어 완벽한 인식을 가능하게 하고 이런 인식은 실제 행동으로 전환될 수 있다. 따라서 과거의 역사가 아니라 현재의 사회를 인식과 변화의 목표로 삼는 서사극에서는 역사화는 그 정확한 인식의 도구가 된다.⁴⁴⁾ 전통적 연극이 역사적 소재를 오늘의 패턴으로 다루는 것과는 반대로 극작가가 사건을 현재로부터 격리시키는 것이다. 그

41) 이원양, 앞의 책, 50면.

42) 이근삼, 『서양연극사』, 탐구당, 1985, 35면.

43) 역사의 존재 방식이란 객관적으로 설명이 가능하여 불변하는 것이 아니라 가변적이라는 뜻이다. 이원양, 「역사극으로서의 서사극」, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997, 111면.

44) 이원양, 위의 책, 111-112면.

러므로 극작가는 다른 시대나 장소에서 취한 소재를 사용한다. 극작가는 관객들에게 만일 그들이 공연되는 연극과 같은 시대, 같은 조건하에서 살았다면 어떤 긍정적인 행동을 취했을 것이라고 느끼게 해주고 관객은 이제 는 상황이 변했으므로 바람직한 사회개혁을 달성할 수 있다는 확신을 가질 수 있어야 한다. ‘역사화’는 ‘소외효과’를 이룩하기 위한 한 방법이다.⁴⁵⁾

서사극에서 배우는 자신의 게스투스(Gestus)⁴⁶⁾, 즉 자신의 사회적 태도나 기본적인 성향을 관객에게 분명히 제시하여야 한다. 배우는 자신이 묘사하는 인물의 행위로부터 등장인물의 성격을 이끌어 내야하며 다른 극에서처럼 등장인물의 성격으로부터 행위를 유추시키려 해서는 안 된다. 후자의 방법은 행위에 대한 비평을 허용하지 않는 것이다. 또한 배우가 객관적으로 연기하려고 할 때 그는 절제와 거리감을 갖고 대사를 해야 하며 한 가지 행위를 천천히 반복하거나 자신이 하고 있는 행위를 관객에게 설명하기 위해 행위를 중단해야 한다. 배우는 이러한 연기 기법으로부터 서사극이 요구하는 소외효과를 가질 수 있게 된다. 이와 같은 방식에 의해 거리감을 취하는 극에서는 행위 중 제시에서 논평으로, 혹은 반대로의 전환이 지속적으로 일어나며 이것이 극의 특성이 된다.⁴⁷⁾

서사극 이론은 핵심적인 개념인 ‘소외효과’를 이룩하기 위하여 서사극적 기법들인 해설자, 코러스(노래), 서언과 발문, 관객을 향한 대사, 극중극, 장면 제목과 내용 설명 등이 사용된다.

가. 해설자

서사극의 경향을 보이는 작품에서는 다른 연극에서는 좀처럼 발견하기 힘든 인물이 등장한다. 그 인물은 배우처럼 한 인물을 연기하면서도 그것

45) 명인서, 앞의 논문, 551면.

46) ‘게스투스’라는 개념은 한 사람이거나 여러 사람이 어느 한 사람이거나 여러 사람을 상대로 취하는 몸짓과 표정, 그리고 흔히 진술들을 포괄하는 복합 개념으로 이해된다. (역주)브레히트는 전통적인 연극을 비판하고 서사극을 발전시키는 과정에서 기존의 무대에서 행해지던 배우들의 언어나 동작이 단지 자신의 주관적인 감정이나 생각을 드러내는 데에만 사용될 뿐 인물들 상호간의 사회적인 관계를 보여주는 데에는 미흡하다는 판단을 하게 된다. 그 결과 이러한 개인적인 ‘표현으로서의 언어’를 대체할 수 있는 보다 포괄적인 개념인 ‘게스투스’를 개발한다. 송윤엽, 『브레히트의 연극이론』, 연극과 인간, 2005, 239-240면.

47) J.L.스타이안, 윤광진 옮김, 『표현주의 연극과 서사극』, 현암사, 1988, 145면.

에서 벗어나 사건의 전말을 관객들에게 들려주기도 하고 연출가처럼 상대 배우와 역할에 대해 이야기하기도 한다. 이렇듯 서사극에는 정체를 알 수 없는 인물 ‘서사적 자아’ 즉, 해설자가 등장한다.

해설자는 원래 서사시나 소설에서 등장하여 서사적 작품을 독자에게 소개해 주는 허구적 인물로 주석적 서술의 구성요소이다. 해설자는 줄거리를 도입 제시하는 역할을 하며, 연극적 사건의 줄거리를 시종일관 개관하고, 연출자로서 시간을 조절하고, 과거를 현대로 끌어들이는 작업을 하기도 한다. 또한 해설자는 ‘침착한 자유’의 상태에 있으며, 관객에 대해서도 우월한 상태에 있다.⁴⁸⁾

이 서사적 자아는 그가 말하려는 ‘교훈’에 적당한 예를 찾기 위해 시간과 공간을 마음대로 활용하고 줄거리의 서사적 진행을 결정하며, 그 예증에 필요한 형상인물과 사건들을 중요도에 따라 선정한다.

볼프강 카이저(Wolfgang Kayser)는 서술자는 관객에 대해서 우월한 위치에 서서 사건 전반에 관한 개관을 하고 이에 침착하게 거리를 유지하며 이야기를 엮어나가는 사람이라고 했다. 서술자는 무대와 관객석 사이의 중개자이며 무대의 사건 진행을 위해 ‘위에서’ 관찰하고 해석한다.⁴⁹⁾ 따라서 해설자는 매우 다양한 형태로 나타나는데, 등장인물의 하나로 간주되면서 작가의 목소리를 담아내는 화자의 모습이 있고, 처음부터 해설자라는 이름을 부여받아 앞으로 진행되는 연극을 주재하는 놀이진행자로서의 모습이 있으며, 고대극의 예언자처럼 코러스(합창)의 모양을 하기도 한다.

나. 음악

서사극에서의 음악은 악기의 연주, 코러스, 노래 등 모든 음악적인 것을 포함한다. 종래의 전통극에서 감정을 고조시키고 감정에 호소하기 위해 사용하던 음악과는 달리 관객의 이성에도 호소하여 감정이입을 방해하고 비판적인 자세를 갖게 하는 역할을 한다. 즉, 서사극에서의 노래는 전통극에서와 같이 감정과 환상으로서의 초대가 아니라, 오히려 극의 다른 요소들처럼

48) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988. 159면.

49) Kayser Wolfgang, 「Das Sprachliche Kunstwerk」, S, 2004, 이원양, 위의 책, 161면에서 재인용.

극의 진행을 중단시킴으로써 사실적 극의 구조를 파괴시키고 사건을 다른 방향으로 전환시키는 비동화의 역할을 위한 것이다.⁵⁰⁾

이러한 음악의 소외효과는 형태의 변화에서 볼 수 있다. 노래로 인한 사건의 중단이나, 산문체 혹은 대화체에서 갑자기 운문체의 노래로 바뀌는 형태의 변화로 소외효과를 일으켜 관객 스스로가 성찰할 수 있는 시간적, 정신적 여유를 마련할 수 있게 되는 것이다. 이렇게 관객이 여유를 가질 때 그들은 무대 위의 상황을 비판하고 음미함으로써 사회적 의식을 고취할 수 있게 된다. 따라서 노래는 단선적인 극적 사건진행에 다른 차원을 부가함으로써 사건진행을 입체화시키고 반환상적인 기능을 갖는 ‘작가의 해설’이다.⁵¹⁾

또한 서사극에서의 음악은 해설의 기능과 함께 교훈으로서의 역할도 담당한다. 노래는 안정보다 자극을 통해 극의 내용을 낮선 것으로 만들기도 하고 계몽하여 교훈을 주고 선동을 하기도 한다. 여기서 음악은 소리로서 뿐만 아니라 경고하는 기본본적 제스처를 가지게 되며 노래를 부르는 자, 즉 배우는 극 속에서 역을 수행하는 등장인물로서의 연기자요, 관객의 상대자로서 재미있게 진실을 가르쳐 주는 교사로서의 이중적 가치를 갖게 된다.⁵²⁾ 따라서, 노래의 내용은 무대의 사건과 모순되어질 수 있으며, 음악의 원천인 악기나 연주자들은 숨을 필요가 없이 관객에게 노출될 수 있는 것이다.

서사극에서 두드러지는 음악적 기법으로 코러스가 사용된다. 코러스의 삽입은 그 형태를 통하여 사건을 중단시키고 환상을 파괴하고 그림으로써 소외효과의 적절한 수단이 되고 있다. 이러한 코러스에 있어서 서사적 기능은 희랍 비극에서 그 기원을 찾을 수 있다. 희랍극에는 코러스와 지휘자가 있는데, 지휘자는 지금의 배우에 해당한다. 코러스는 처음에는 50명이었으나 그 후 작품에 따라 가변적이 되었다. 코러스는 보통 프롤로그 혹은 개막 장면 뒤에 등장하여 극이 끝날 때까지 무대 위에 남아있다. 코러스

50) 정주미, 「서사극 이론에 대한 고찰 : 브레히트의 저술들을 중심으로」, 『Echo』 7호, 이화여자대학교 독어독문학회, 1995, 133-134면.

51) 이원양, 「역사극으로서의 서사극」, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997, 154-155면.

52) Walter. Hink., 「Die Dramaturgie des späten Brecht, Göttingen 1959, 5 durchges. Aufl.1971(=Palaestra 229)」, 이원양, 위의 책, 158면에서 재인용.

는 다양한 기능을 하는데 첫째 배우의 역할을 한다. 자신의 의견을 제공하고 충고를 하며, 극의 진행에 간섭한다. 둘째로 코러스는 작가의 견해를 대신 이야기하며 등장인물의 행동을 심판할 윤리적인 기준을 세워준다. 도덕적인 교훈, 대인관계의 교훈을 주기도 한다. 셋째, 코러스는 이상적인 관객이 되어 작가가 관객에게 바라는 반응을 적절한 곳에서 보여준다. 넷째, 코러스는 작품의 분위기를 조성하고 그 연극적 효과에 도움을 준다. 코러스는 색조와 명암, 동작을 통해 시각적인 장관을 더해 준다. 코러스는 중요한 리듬을 만들어준다. 극 흐름의 앞뒤를 이어주기도 하고 한 단락의 매듭을 지어주는 역할을 한다.⁵³⁾

다. 서언(序言)과 발문(跋文)

서언은 고대부터 오늘날까지 여러 가지 변형으로 적용되고 있는 기법의 하나이다. 서언을 통해 연극의 주체를 설명하고 금일의 연극 내용이 역사적 사실을 꾸며낸 이야기지만 적당히 조성된 것이 아님을 강조한다. 그리고 주요 등장인물들을 불러내서 관객들에게 소개도 한다. 관객에 대한 이러한 요구는 제시된 사건의 연극성을 강조함으로써 관객이 실제의 시간을 본다는 환상에 빠지지 않도록 하고, 현실에 대한 객관적인 자세를 가지도록 유도하는 방편이다.⁵⁴⁾

발문은 서언과 연결되어 희곡을 앞뒤로 감싸고 있다. 연극으로 공연된 희곡에서는 문제만 제시되었지 그 해결책은 제시되지 못했다. 따라서 관객은 스스로 해결책을 찾아 나서지 않으면 안 된다. 사실상 해결책은 무대상의 예술 세계에서 찾아낼 수는 없는 것이며 관객의 현실에서 찾아야만 된다. 관객은 극을 통해서 배운 것을 실제의 행동으로 옮기지 않으면 안 된다. 관객에 대한 이러한 실천의 요구는 또 제시된 사건의 연극성을 강조함으로써 관객이 실제의 사건을 본다는 환상에 빠지지 않도록 하는 방편이기도 하다.⁵⁵⁾

53) 오스카 G. 앞의 책, 109-110면.

54) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988, 180-182면.

55) 이원양, 위의 책, 183-185면.

라. 장면 제목과 내용설명

브레히트의 희곡은 대개 각 장면마다 간단한 제목에서부터 시작하며 자세한 내용 설명이 붙여져 있다. 이러한 제목이나 내용 설명은 막에 투사되거나 현수막을 이용해서 연극적으로 실현된다. 연극적으로 제시될 내용을 미리 이야기해 주는 내용 설명이라는 서사적 요소는 연극적 사건에 대한 긴장을 해소시켜 주며, 관객의 관심은 ‘무엇?(소재)’ 보다는 ‘어떻게?(방법)’에 쏠리게 된다.⁵⁶⁾ 종래의 희곡론에 의하면 장면의 제목이나 내용 설명은 비연극적인 요소로 ‘희곡의 절대성’을 파괴하는 요소이다. 브레히트는 이런 원칙에 반대하여 “글로 써진 말이 구두로 표현된 말과 똑같이 중요함”을 강조하였다. 글로 써진 말을 연극에 도입하는 것은 연극의 문학화를 뜻하며 이는 연극에도 각주를 도입하는 것이 된다. 이것은 곧 소재에 대한 긴장을 해소한 관객이 “비관적인 거리를 가질 수 있게 되며 성찰을 통한 비교와 평가를 할 수 있는 그의 주의력을 얻게 된다.”는 것⁵⁷⁾을 의미한다.

마. 관객을 향한 대사

한 인물이 등장해서 서사적으로 자신을 소개하는데 이것은 서구의 희곡에서는 생소한 일 중 하나였다. 이러한 연극적 수단은 관중이 극적 환상에 잠기게 되는 것을 저해하기 위한 요소이며, 일찍이 라인하르트(Max Reinhardt)가 이미 시행한 방법이었다. 연극 속 상황에 대해 소설처럼 일일이 주석을 달지 못하기 때문에 화자가 등장하여 극을 설명하고, 자신을 소개하면서 독해의 실마리를 제시하는 것이다.

관객을 향해 말을 걸때 “배우는 그의 역을 벗어나서 자신과 관객을 위해서 무대의 환상을 깨뜨린다. 극중 인물들은 그렇게 하여 자신의 생각과 감정을 설명하며, 그들은 보고하고, 요약하며, 앞일을 예고하고, 일반화하며, 내용의 종합을 한다.” 관객을 향한 대사는 종래의 연극에서 사용되어 온 방백이나 독백에 비교될 수 있다. 그러나 브레히트는 관객을 향한 대사가

56) 이원양, 앞의 책, 191-192면.

57) 이원양, 위의 책, 192면.

방백이나 독백처럼 애매하지 않고 뚜렷이 드러나도록 할 것을 요구했다. 따라서 배우는 자기가 맡은 극중 인물을 구현하는 일 외에도 관객을 대상으로 일정한 설명을 직접 하게 된다.⁵⁸⁾ 이러한 기법은 브레히트가 동양 연극을 본 후에 자신의 연극개념에 중요한 부분을 이루는 소외효과를 보완하는 요소로 발전하였다.

바. 극중극⁵⁹⁾

극중극의 기원은 연극이 이상적인 관객으로서의 역할을 담당했던 합창단이 등장하는 그리스극에까지 소급 가능하며 르네상스 시대 말엽에 성행하였다. 인생은 연극과 같으며 반대로 연극도 인생과 같다는 당대의 세계 인식을 보여주기 위해서 채택되었다.

극중극은 전체극에 삽입된 일종의 내적 구조라 볼 수 있다. 극중극은 사건 진행을 중첩시켜 주기 때문에 관객은 연극적 사건을 이중으로 체험하게 된다.⁶⁰⁾

따라서 극중극은 전체극 안에 삽입 되어 있음으로 연극 속의 또 하나의 연극으로 받아들여져 관객으로 하여금 그 내용에 대해 거리감을 지니도록 만든다.⁶¹⁾ 그렇게 될 때 전체극을 사실적으로 느끼면서 극중극에 거리를 갖게 되면 당연히 극중극의 관객의 상황을 주시하게 되는 초연극화 현상을 겪게 된다.⁶²⁾

작가는 그가 밝히고자 하는 테마를 극중극에서 혹은 환영, 혹은 폭로의

58) 이원양, 앞의 책, 186면.

59) 연극에서 극중극 기법의 기원을 살펴보면 그리이스극의 합창단의 존재에까지 소급할 수 있으며, 극중극이 하나의 극작기교로 정착되어 성행한 것은 르네상스 시대 말엽으로 '세계는 연극이다.', '은 우주는 거대한 존재의 연결고리로 구성되어 있다.'라는 이 시기의 세계 인식과 밀접한 연관을 지닌다. 셰익스피어(Shakespeare), 몰리에르(Molière), 코르네이유(Corneille) 등의 극에서 극중극 기법이 성공적으로 사용되었으며, 20세기에 와서는 프랑스의 지조두(Jean Gaudour), 이누이(Jean Anouilh), 까뮈(Albert Camus)의 극에서 극중극을 중요한 극작 기교로 사용하고 있다. 박혜령, 「윤대성 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제7집, 한국극예술학회, 1997, 295면.

60) 이원양, 위의 책, 187-188면.

61) 박혜령, 위의 논문, 299면.

62) 이를테면 폭력행위, 암살 등이 무대 위에서 연기 될지라도 그것이 내적 스펙터클(극중극)에서 전개되는 경우, 객석의 관객은 직접 그 폭력 행위에 반응을 보이는 것이 아니라 무대 위의 관객, 즉 삽입된 스펙터클의 관객의 반응을 주시하게 되는 것이 초연극화현상이다. 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990, 274-275면.

의미 작용을 통해 재현하고 있음을 알 수 있었다. 이 때 재현이라함은 이미 기존의 어떤 사실을 다시 표현한다는 자기에 충실한 의미인 바, 표현 중심의 예술인 연극의 경우, 무대 위에서 하나의 극적 행위와 그것의 재현이 이루어짐을 뜻한다고 하겠다. 그러나 이 재현 행위는 언제나 동일한 구성과 동일한 내용으로 나타나는 것이 아니라 유사성과 주제를 근간으로 한 전이 상태라고 볼 수 있다. 그렇게 해서 이루어진 이분화 현상이 바로 ‘나와 그 분신’, ‘세계와 그 분신’, ‘연극과 그 분신’이다. 따라서 극중극은 근본적으로 연극성을 바탕으로 한 일종의 거울 역할을 하는 연극이며, 극중극이라는 거울을 통해서 폭로되어지는 것은 한마디로 외관과 본질 사이의 갈등임을 알 수 있었다.⁶³⁾

이상에서 살펴본 바와 같이 다양한 서사적 요소들이 희곡에 도입됨으로써 종래의 아리스토텔레스적 고전 희곡에서 옹호되었던 ‘희곡의 절대성’이 부분적 또는 전체적으로 파괴 내지는 지양된다.

희곡의 서사화란 희곡에 ‘중개적인 의사전달 체계’를 구축하는 것을 의미한다. 브레히트는 그의 비(非)아리스토텔레스적 서사극을 통해서 종래의 희곡적 규범을 벗어나는 희곡을 정립한 것이다. 물론 희곡에 서사적 요소가 나타나기 시작한 것은 오래된 일이지만 그의 공로는 “이러한 경향을 규범적인 문학 장르의 정화주의에 대항해서 정당화하고 자기 자신의 희곡 창작에서 철저하게 실현시켰다는 데 있다.” 따라서 희곡의 서사화란 또 다른 말로 표현하면 ‘서사적 자아’를 도입하여 희곡의 절대성을 지양함을 의미한다.⁶⁴⁾

4. 서사극의 한국적 수용

1960년대에는 동인제 극단의 창단으로 인해 대중과 함께 할 수 있는 연극을 목표로 여러 형식의 실험적인 연극이 시도되었다. 당대 연극인들에게

63) 신현숙, 「프랑스 현대극에 나타난 <극중의 극> 기법에 대한 고찰」, 『한국연극학』 Vol.2 No.1. 한국연극학회, 1985, 362면.

64) 이원양, 앞의 책, 193면.

현대극의 실험이란 외면적 현실모사에 치중한 사실주의적 기법에서의 탈피이며 연극성의 부활을 의미하는 것이었다. 하지만 초기의 이러한 실험은 관객과의 교감을 형성하지 못하고 실험 자체를 위한 것이 되고 말았다. 이에 새로운 시대와 기법적 요구의 변화를 감지한 연극인들은 관객에게 전달이 안 되는 연극, 자기도취만의 연극에 대해 반성하고 관객들에게 쉽게 다가갈 수 있는 연극을 찾기 시작했다. 그래서 신진 극작가들의 창작극과 번역극 위주의 공연 활동을 펼쳤다. 이러한 연극 대중화는 형식에서 뿐만 아니라 공연 공간에서도 획기적인 변화를 가져왔다.

그중 서사극은 새로운 연극적 요구에 대한 대안이 되었다. 미국 유학을 마치고 온 이근삼에 의해 <원고지>(1960. 1)⁶⁵⁾가 처음 발표되었고, 이후 『사상계』를 통하여 미국과 독일 연극에 대한 소식이 간간히 소개되었다. 비록 깊이 있는 논의는 아니었지만 서사극 이론이 갖는 핵심 부분인 서사극의 기분 모형과 내용적 측면의 원리는 분명히 다루고 있었다.⁶⁶⁾ 초기 서사극은 오락적 요소를 가미한 재미있는 작품들이 공연되었고, 관객을 모으기 위해 서사극이 갖는 이념적 성격보다 형식 파괴의 실험성에 주안점을 두었다. 특히 서사극은 우리 전통극과 많은 부분 공통점이 발견되어 연극계에서 쉽게 자리 잡을 수 있었고, 브레히트 스스로도 아시아 전통극에서 서사극의 실증을 찾았기 때문에 상호 연관성은 두드러진다고 볼 수 있다.⁶⁷⁾

이와 같이 연극사적 시대 상황의 유사성과 전통극과의 형식·주제에 걸

65) 이근삼의 <원고지>는 한국 서사극의 효시로 평가되는데, 그는 서구 현대극이 지닌 새로운 방법을 수용하여 중흥무진으로 활용했다. 연극 공간 개념의 확장, 시간 개념의 확대, 극적인 제시방법의 변화, 극적인 언어영역의 확대 등이 선을 보였다. 제시방법에서는 서사적 수법, 우화적 수법, 표현주의적 수업, 극적인 아이러니의 수법, 소극적 수법, 음악적 요소의 삽입, 시적 분위기의 도입 등이 다양하게 시도되었다. 특히 그는 익살스럽고 우스꽝스런 사건, 즉흥적인 대사, 자발적인 비판과 농담, 과장된 동작과 익살, 떠들썩한 분위기 등 소극(笑劇)의 특징을 활용하여 현대의 관중에게 날카로운 비판과 차가운 비웃음을 일으키는 서사극을 만들었다. 한편, 이근삼의 <원고지>와 함께 초기 서사극으로 주목되는 작품은 신명순의 <전하>이다. 1962년 극단 동인무대에 의해 초연된 이 작품은 세조의 쿠데타를 소재로 역사적 진실의 문제를 제기한다. 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 187면.

66) 심상교, 「1960년대 서사극의 수용과 전개」, 고려대학교 대학원 석사학위논문, 1988, 17면.

67) 서사극은 형식적인 면에서 전시성격이나 기술적인 면에서 강조하는 점에서 옛날 아시아 연극과 비슷하다. 브레히트는 1930년 1월 베를린에서 가부키 공연과 경극 배우 메이 란팡의 공연을 관람한 바 있다. 이에 중국 연극 예술의 소외 효과에 관한 에세이를 쓴 바 있다. 김기선, 『서사극 이론』, 한마당, 1989, 41-42면.

친 동질성에 기인하여, 우리나라에서는 서사극과 전통극과의 절충을 시도하면서 서사극의 기법적 실험을 수용하였다. 그러나 초기의 서사극은 대중적인 인기를 얻지 못하였다. 1960년대 반공이 국시였고 대표적인 서사극작가인 브레히트는 좌익작가로 분류되어 공연이나 출판 검열을 통과할 수 없었다. 브레히트의 이론 자체가 실현되기에 난점이 있는데다가 간략한 이론만을 알아서 서사극을 무대에 올리는 것은 애초부터 무리한 것이었기 때문이다. 또 서사극의 사회적 행동의 실천적인 면이 부각되지 못했으며, 내용보다 기법적인 측면에 충실하여 관객에게 큰 반향을 일으키지는 못했기 때문이다.⁶⁸⁾ 서사극의 번역 공연도 할 수 없고, 서사극에 정통한 극작가나 연출가도 없는 상태에서 서사극의 수용과 창작은 굴절과 변이의 과정이 필요했던 것이다. 하지만 변화하는 사회현상에 대한 동시대적 사회 문제를 다루고자 했던 한국 서사극은 현대연극의 출발선에 선 장르라고 할 수 있다.

1970년대로 접어들면서 한국 연극에 대한 정체성을 되찾기 위한 운동이 전개되면서 서사극은 한국적 정서를 반영한 연극으로 재편되었다. 그리하여 서술적 기법이나 시·공간의 확대, 역사적 소재를 수용하여 서사극의 핵심 요소인 사회 현실의 모순을 폭로하여 관객의 참여를 자극하고 사회상황의 변화까지도 도모하는 등 서사극 수용에 따른 작품들이 다양하게 형상화 되었다.⁶⁹⁾ 1960년대에 이근삼, 신명순 등에 의해 싹튼 서사극은 70년대 이재현이 출현하면서 한층 심화된 단계로 나아갔다. 이재현은 전대의 서사극 작가들과 달리, 보다 사회적이고 정치적인 현실을 본격적으로 다루기 시작했다. 이재현의 서사극은 표현의 측면에서 기록적인 성격이 강하며, 소재의 측면에서는 실화를 활용하는 특성을 보여준다. 분단현실과 이념대립, 유신독재로 이어지는 살벌한 1970~80년대에 이재현은 금기시되던 정치적이고 사회적인 이슈를 과감히 채택하여 극화하였다.⁷⁰⁾ 이밖에도 서사극 수용에 따른 작품들이 다양하게 형상화 되었다. 유탁형과 안민수, 오태석, 허규, 이운택은 한국적 연극의 가능성에 뜻을 같이 하고 서사극을 한국적으로

68) 서연호, 앞의 책, 185면.

69) 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992, p255면.

70) 현실비판의 측면에서 희극적으로 우회적인 성격이 강한 이근삼의 서사극과 달리 이재현의 서사극은 비극적이고 직접적이다. 그런 점에서 이근삼에 이은 이재현의 등장으로 한국 서사극은 비로소 균형과 조화를 확보할 수 있었다고 볼 수 있다. 서연호, 위의 책, 201면.

로 변용하여 수용하였다. 한국 서사극은 70년대 이러한 움직임 속에서 마당극과 같은 전통극을 바탕으로 주체적으로 연극 이론을 수용, 극복해가면서 다각도의 기법적 실험을 통해 나름의 논리와 형식을 갖추어 나갔다.

1980년대 들어 서사극은 본래의 사회개혁적인 비판정신과 달리 한국인의 감성과 사회상의 모순을 밝히는데 집중하였다. 복잡다단한 환경 속에서 끈질기게 살아가는 한국인의 참모습을 조명하면서 억압하는 힘에 대해 저항하고, 그 속에 숨어있는 우리만의 연민을 끄집어냈다. 서사극의 실천방법인 소외효과 역시 한국적인 색채로 재해석이 되었는데, 객관적 사건을 서술하는 서술자를 인간적인 감정을 가진 호소력 있는 서술자로 변화시켰다. 이것은 브레히트식의 사회 개혁의지를 가진 비판적 인간형보다 우리 상황에 맞는 인간형의 창조가 우선이라는 의미가 된다. 또 이미 알려진 역사적인 사건을 제시하여, 현재 사회에 대해 인식과 변화를 목표로 삼는 서사극은 그 정확한 인식의 도구로서 기능을 갖는다. 하지만 우리는 역사적 소재를 통해 인식의 변화를 요구하지 않았다. 대신 한국만의 특이한 상황-조선 국난의 시기와 한국 전쟁, 유신체제-을 재현함으로써 민족의 비극적 상황에 대해 냉철한 판단과 더불어 우리만의 정서에 공감하고 그 속에 숨겨진 휴머니즘에 대해 되돌아보는 자세를 요구하였다.

Ⅲ. 윤대성 초기 희극의 서사극적 특성

1. <노비문서>와 <출세기>의 내용 연구

가. 웃음의 서사적 기능: 비판적 관찰자로서의 웃음

브레히트가 현재의 문제들, 불합리한 모순 및 진부한 현실들과 결별하고 극복하기 위해서는 희극이 가장 적당한 장르라고 밝혔던 사실을 근거⁷¹⁾로 할 때, 서사극과 희극의 관계 즉, 서사극에 내재되어 있는 희극성의 연관을 구체적으로 검토해 볼 필요가 있다.

희극성이란 우리로 하여금 사물과 유사해지도록 하는 인격의 한 측면이다. 또한 아주 독특한 종류의 경직성을 띤 순진한 기계주의, 자동주의 요컨대 생명력이 없는 움직임에 모방하는 인간사의 한 양상이다. 그러므로 희극성이란 즉각적인 교정을 요하는 개인적이거나 집단적인 결함을 나타내는 것이며 웃음이 바로 이것을 교정하는 것이다. 웃음은 어떤 사람들이나 사건들에서 드러나는 특정한 방심 상태를 두드러지게 하고 응징하는 일정한 사회적인 의사 표시인 셈이다.⁷²⁾ 희극의 웃음 속에는 삶의 문제와 사회문제가 결부되어 있고, 인간의 문제에 대한 날카로운 비평이 담겨 있다. 그러므로 웃음을 이해하기 위해서는 웃음이 지니고 있는 기능 중에서도 '사회적 기능'에 주목해야 한다.⁷³⁾ 희극의 대상은 개인적 사건 속에서 사회적인 사건들이 인식되고 역사적인 사건들은 사회를 통해서 인식된다. 그러므로 사회의 확립된 체계를 존속 유지시켜 주었던 전통연극과는 달리 특정한 시대의 관습 내지 이데올로기를 비평하며, 지배이데올로기의 희극적 허구성

71) 임한순, 「서사극의 희극적 성향」, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997, 192면.

72) 앙리 베르그송, 정연복 옮김, 『웃음, 희극성의 의미에 관한 시론』, 세계사, 1992, 77면.

73) 앙리 베르그송, 위의 책, 16면.

을 관객에게 인식하게 해준다.

한편, 그로테스크한 표현 및 아이러니와 패러디적 요소는 브레히트 극에서 풍부하게 나타나는 것이다. 또한 이 모든 요소들은 희극적인 것을 부각시켜주는 묘사 수단이다. 브레히트의 패러디와 아이러니는 서사극에서 웃음을 유발하는 가장 효과적이고 많이 사용된 언어기교이며 이 속에는 현실 개선의 의지가 담겨져 있음을 알 수 있다. 다수의 작품 속에서 브레히트는 아이러니와 패러디를 통해 새로운 인식을 가능하게 하며 사회 개혁 내지 이상향의 달성을 위한 의지를 시사한다.

(1) <노비문서> : 사회적 희극성을 바탕으로 한 현실의 형상화

희극의 의도는 비판과 미래지향에 있는 바⁷⁴⁾, 이 의도에 통합되어 웃음을 촉발하는 희극성은 본질상 극적 행위에 대립적이어서, 극중 사건의 진행을 중단시키고 인물과 사건에의 몰입을 막고 비판적 거리감을 조성한다.⁷⁵⁾ 이것은 희극의 서사적 속성으로 변증법적 세계관과 연결시켜 해석된 ‘사회적 희극성’이라는 개념 하에 파악될 수 있다. 사회적 희극성이란 객관적인 사회발전의 결과로 이미 시대에 뒤진, 그러나 외형만의 낡은 이름과 거짓 의식의 허울을 쓰고 여전히 생명을 유지하고 있는 현상⁷⁶⁾을 말한다.

그러므로 브레히트의 희극은 더 나은 미래를 위해 현실에서 역사적으로 진부해진 것, 낡은 과거, 그럼에도 불구하고 현재까지도 영향을 미치고 있는 극복되어질 수 있는 사회의 모순들을 드러낸다. 동시에 작품 자체 내에서는 ‘해결책’이 없다 할지라도, 그 모순의 원칙적인 해결가능성을 보여줌으로써 관객들로 하여금 기존 현실의 모순성을 인식할 수 있는 즐거움과 비판의 장을 마련해 준다.

<노비문서>는 몽고와 전쟁 중이던 고려시대를 배경으로 몽고군의 침입과 충주성의 대치 상황을 사실적으로 재현해 내고 있다. 귀족들은 몽고 침

74) 아리스토텔레스의 『시학』에서 정의된 희극은 “비천한 성격의 인물을 주인공으로 하여 그의 결함을 드러내고 교정하는 과정을 보여주는 장르”이다. 이와 같이 희극은 결함을 드러내 보여줌으로써 정상적인 성격과 상황을 추구하기 때문에 이미 그 안에 ‘비판적 요소’와 ‘이상향적 요소’가 결합된 극 형태라고 할 수 있다.

75) 임한순, 앞의 책, 12면.

76) 임한순, 위의 책, 192면.

입에 의해 국가 존립(충주성)이 위태로워지자 노예들을 전쟁에 참여시키기 위해 전쟁에서 이기면 자유로운 신분으로 만들어 주겠다는 약속을 한다. 노예군은 전쟁을 승리로 이끌지만 위계질서가 문란해지고 자신들의 이익이 침해당할 것을 두려워 한 귀족들이 약속을 지키지 않자 노비군과 충돌 하게 된다. 여기에 충주성 목사인 이자현의 딸 지영과 강쇠가 서로 사랑을 하게 됨으로써 신분 간의 갈등은 더욱 첨예하게 대립된다. 결국 노예들의 신분해방은 물거품이 되고 지영과 노승, 취발이 그리고 강쇠 모두 죽임을 당하는 비극적 결말을 맺는다.

<노비문서>의 실제 배경인 고려시대와 <노비문서>가 창작될 당시의 시대적 상황⁷⁷⁾을 결부시켜 보았을 때 <노비문서>는 70년대의 점점 강화되는 억압적 정치 현실과 인권상황을 역사에 실어 우회적으로 비판하는 이념적 의도를 갖고 있다.⁷⁸⁾ 진정한 인간성이 실현될 수 없는 계급 사회의 실제상황과 계급적 화해라는 거짓 이념과의 모순을 드러내면서 계급 사회를 희극적인 것으로 묘사함으로써, 사회적 희극성을 드러내고 있는 것이다. <노비문서>의 주된 갈등은 신분 해방을 둘러싼 지배계급과 피지배계급의 대립이다. 현실 체제를 그대로 유지하려는 이자현, 부사, 관관 등의 귀족계급과 계급적 억압통치에서 벗어나려고 노력하는 강쇠, 돌무치 등의 노비계급이 대립하고 있는 것이다. 이러한 대립은 계급이란 사회구조적인 문제에서 발생하는 것이기 때문에 해결의 실마리가 거의 보이지 않는다. 즉, 해결 불가능한 계급 갈등이란 명제를 우선 설정해놓고, 그 속에서 개인들이 어떻게 고통을 받고 불행한 결말로 치닫고 있는가를 보여주고 있는 것이다. 그것은 구조의 희극성 중에서도 상황의 희극성⁷⁹⁾으로, 즉 정상적인 갈등의 구조가 아닌 신분이나 결혼관계의 장애 혹은 결함의 상황인 것이다. 하지

77) 1960·70년대는 파란만장한 시대였다. 이 시기는 유신체제로 대표되는데,, 유신체제 하에서 대통령을 삼권 위에 군림하는 소위 ‘영도자의 지위’에 올려놓았다는 점이다. 대통령은 국회 해산권과 국회의원 3분의 1의 지명권, 법관의 임면권을 가졌을 뿐 아니라 긴급조치권을 발동할 수 있는 비상대권까지 쥐었다. 대통령의 임기도 6년으로 연장되었고, 중임제한은 아예 철폐되었다. 대통령의 선출은 통일주체국민회의에 의한 간선제로 바뀌었다. 대통령은 절대 권력을 쥔 봉건시대의 군주와 다름없는 존재가 되었다. 임영대, 『대한민국 50년사 1』, 들녘, 1998, 404, 434-439면.

78) 김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995, 370면.

79) 희곡의 희극성은 구조의 희극성, 인물의 희극성, 수사적 기교의 희극성의 관점으로 구분이 가능하다. 구조의 희극성은 내부구조의 희극성과 외부구조의 희극성을 나눌 수 있는, 내부 구조의 희극성은 다른말로 상황적 희극성이라고 할 수 있다. 원명수, 『한국 희곡의 희극성 연구』, 국학자료원, 2008, 39면.

만 오히려 강쇠가 신분의 한계를 초월하지 못하고, 즉 비억압적인 화해를 이루지 못한 현실을 절규하며 죽어감으로써 역설적으로 비억압적 화해에의 열망을 드러내는 것을 통해 관객은 기존의 현실의 모순성을 객관적으로 인식하여 비판의식을 형성하게 된다.

<노비문서>는 70년대 전반기의 인권문제에 대한 역사적 통찰의 일환으로서 극 중의 ‘노비문서’를 통해 보이는 계급성이 역사발전의 과정 속에서 필연적으로 소멸되어야 하고 또 소멸될 수밖에 없는 역사적인 퇴적인 동시에, 사회 발전을 통해 점차 해결될 수 있는 희극적인 것으로 인식되는 것이다.

(2) <출세기> : 패러디와 아이러니를 통한 현실의 형상화

<출세기> 에서 희극적인 기능을 하는 두드러진 요소는 패러디와 아이러니이다. 아이러니는 말하여진 사실이 그 상황에 따라 이중적인 의미를 내포하는 것인데, 이때 필연적으로 희극성이 병행된다. 순간적으로 이중의 의미를 내포하는 아이러니는 폭로를 허용하고 그와 동시에 문제의 통찰과 해결을 허용한다. 이런 아이러니는 <출세기>에서 등장인물(홍기자와 소장)에 의해 자주 사용된다.

패러디는 고대 수사학에서부터 그 연원을 찾을 수 있는 것으로, 오늘날에는 미술, 문학, 연극 등에서 포스트모던한 예술 현상의 하나로 논해지기도 하다. 벤 존슨은 “패러디, 원래의 작품보다 더 부조리하게 만드는 기적적인 힘을 가진 패러디”라고 정의하고 있으며, 린다헌천은 “패러디는 하나의 문학적 텍스트나 다른 예술적 대상을 가정적으로 재현하는 것으로 보통 코믹하다”고 말하고 있다.⁸⁰⁾ 작품 내의 패러디적 요소는 ‘전문가’만을 만족시키는 것이 아니라, 교육적으로 그렇다할 바탕을 지니고 있지 못한 사람에게도 말과 행동의 차이 내지는 이데올로기와 실제적인 행동 간의 괴리를 희극적인 것으로서 명백해지도록 해준다. 구조의 희극성에서 외부구조의 희극성을 보여주는 것 또한 아이러니와 패러디라고 할 수 있다.⁸¹⁾

<출세기>는 광부 양창선의 갱내 매몰 및 구출사건이라는 실화를 극화한

80) 원명수, 위의 책, 117면.

81) 원명수, 앞의 책, 41면.

기록극이다. 광부들이 일 하고 있는 갱도가 무너지는 사고가 발생하고, 매몰 된 12명의 광부 중 한 명인 김창호 홀로 살아남는다. 갱 속에서 살아남은 세계 기록을 깬 영웅이 된 김창호는 자신에게 쏟아지는 관심을 바탕으로 TV쇼에도 출연하고, CF까지 찍으면서 ‘출세’를 하게 된다. 돈이 다 떨어지자 요정에서도 쫓겨나고, 자신을 특종으로 만들었던 홍기자에게도 퇴자를 맞고 고향으로 돌아가 가족과 다시 재회하는데, 그때 마침 탄광이 무너지고, 김창호는 다시 ‘출세’의 기회를 잡기 위해 그곳으로 달려간다. 살아있던 배관공 덕분에 잠깐 주목을 받게 되지만, 그의 죽음과 함께 김창호에 대한 관심은 사라진다.

<출세기>는 우리 사회의 출세신화가 어떤 이미지 조작을 통해 만들어지고 단기간 각광을 받다가 사라져 가는 과정을 김창호를 통한 희극적 과장과 패러디를 통해 형상화하고 있다. 특히 “몽셀 느그느 화장품”, “스타킹 메이커 와키누 나일론”, “과자라면 구수한 경상도 몽둥깡! 몽둥깡의 자매품 차카라쿠키”, “왕성한 정력, 갱년기 장애에는 피나 플로톤! 감기 몸살엔 에치스톱정! 설사고만산”과 같은 광고 패러디와 김창호의 구출 장면을 마치 스포츠 중계를 하듯 방송을 진행해 나가는 홍기자의 모습은 희극성을 극대화 시키는 장면이다.

홍기자 (홍분했다) 16일간 세계기록을 수립하고 지하 갱 속에서 굶주림과 추위를 이겨낸 초인적인 사나이 김창호 선수의 모습이 서서히 지상에 나타나기 시작합니다. 5미터, 3미터...2미터...⁸²⁾

이런 패러디와 생중계 과정은 절박한 순간까지 오락거리로 만드는 방송의 상업성과 미디어가 영웅을 조작해 가는 과정을 보여주고 있다. 더불어 관객에게 지금 연극을 보고 있다는 자각을 갖게 함으로써 비판적 거리를 확보하고 판단하도록 한다.

희극이 비천한 인간과 불합리한 사회상황, 그들의 우스꽝스러우면서도 개선 가능한 결함을 비판한다. 반면 서사극은 인간과 사회가 변화하고 변화해야 한다는 인식을 증개할 목적으로 과학시대의 관객에게 ‘비판적 자세’

82) 윤대성, 『윤대성 희극 전집 2』, 평민사, 2004, 36면.

를 혼란시키려 한다. 불완전한 대상을 묘사하여 그 개선 가능성을 보여준다는 점에서 희극과 서사극은 본질상 닮은 것이며, 이로써 관객의 비판적 거리감이라는 공통점도 저절로 설명된다.

웃음은 관객으로 하여금 극중 현실에 대해 비판적 거리감을 만들어 주는데 매우 자연스럽게 고도의 예술성을 요구하는 수단 하나가 된다. <노비 문서>는 해결할 수 없는 장애와 결함을 가진 구조 즉, 상황적 희극성을 바탕으로, <출세기>는 아이러니와 패러디를 통해 웃음을 자아낸다. 두 작품에서 느껴지는 웃음은 행복감이나 성취감에서 나오는 공감의 웃음이 아니라, 관객이 작품 속의 인물과 사건에 거리감을 느낄 때 웃는 웃음이다. 서사극의 관객에게 요구되는 비판적인 관찰자 역할을 웃음을 통해 수행하는 것이다.

웃음은 공통적인 삶의 어떤 필요에 부응하며 분명 사회적인 의미를 갖고 있다. 웃음은 그것이 일으키는 불안감으로 인해 엉뚱한 행동을 제어하고, 자칫 고립되고 둔화될 위험이 있는 하찮은 부분의 활동들을 부단히 깨어있게 하고 서로 관계를 유지하게 하고 결국 사회 집단의 표층에 기계적인 경직성으로서 남아 있을 수 있는 모든 것을 유순하게 하는 것이다.⁸³⁾

나. 폭력을 행사하는 사회에 희생되는 개인

서사화의 경향은 현대 산업사회의 복잡하고 다양한 삶의 모습을 보다 포괄적으로 묘사하려는 욕구와 필요에서 나온 것이지만 다른 한편으로는 오늘날 의식 산업에 의해 왜곡되고 은폐돼 있는 진실을 드러내려는 데서 비롯된 것⁸⁴⁾이기도 하다. 그러므로 서사극은 작품 속 문제 상황을 통해 지배적 이데올로기나 고정관념의 허구성과 도구성을 날카롭게 폭로하고 표면적 징후 속에 감춰져 있는 진실을 드러내어 새로운 인식에 이르도록 한다. 작품 속 문제 상황이 단순한 개인의 갈등 차원에서 발생한 것이 아니라 인간과 사회의 상호 관계를 통한 문제 상황이라는 점과 그것을 변화시키려는 의지는 작가 의식과도 밀접한 관련이 있다. 행동을 통해 작가 의식을 구현

83) 앙리 베르그송, 앞의 책, 25면.

84) 정지창, 『서사극·마당극·민속극』, 창작과 비평사, 1989, 309면.

해 가는 것은 결국 인물인데, 이들에 의해 사회 모순에 대한 비판과 폭로가 이루어진다. 이는 다시 지배계층의 비겁하고 나약한 현실 대응과 계급적 이해에 기초해 나타나는 이중적인 태도로 나누어질 수 있겠다. 특히 윤대성은 그의 작품에서 사회의 부조리함과 폭력성으로 희생된 개인을 자주 등장시킨다. 등장인물들은 내적 갈등이나 개인과 개인 간의 갈등보다는 개인과 사회와의 대립 속에 놓여진다. 인물들은 사회를 비판하고 변화시키며 이상을 실천하기 보다는 상황이나 환경에 의해 비극적 상황에 놓인다는 점이 특징이다. 그런데 그들은 부조리한 역사의 부당한 흐름 속에 놓여 있지만, 사회를 향해 소리치기보다는 오히려 역으로 고통을 당하거나 수동적인 인물로 배태된다. 결국 개인에 의해서가 아니라 타인과 환경에 의해 비극적 주인공으로 구현되는 것이다. <노비문서>와 <출세기>에 등장하는 인물과 그 인물이 놓이는 환경, 즉 지배담론과의 거리에 따라 폭력에 직접적으로 노출된 주체와 매개자로 인해 욕망을 가지지만 좌절하는 주체를 살펴보면 다음과 같다.

(1) <노비문서> : 직접화된 폭력에 희생된 주체

<노비문서>의 등장인물은 크게 지배층과 피지배층으로 구분할 수 있는데 지배층에는 이자현, 부사, 노승, 이자현의 딸 지영, 피지배층에는 강쇠, 돌무치, 취발이가 속한다. <노비문서>에서 사회 모순에 대한 비판적 작가의식을 대리하는 인물은 노승과 강쇠이다.

극의 중심이 되는 주인공 강쇠는 노예 입장에서 부당한 지배계급에 대해 비판적인 시각을 가지고 계급간의 갈등을 인식하고 있다. 그는 전쟁에 대비한 성 개축을 위해 부당하게 착취당하는 노예 현실을 인식하고 노예의 편에서 주체적으로 반항한다. 또한 문제의 핵심을 간파하고 노승이 제시한 조건을 객관적으로 파악하는 능력을 지니고 있는 인물로, 노예해방을 위해 전체 노예군을 지휘하여 오랑캐를 무찌르는 데 전력투구한다.

그러나 전쟁에서 승리한 후 강쇠의 성격 변화는 지극히 감상적이며 단순하게 그려져 사회와의 총체적인 관련 하에 변화된 성격이 보이지 않고 있다. 귀족들의 기만과 약속 불이행으로 인해 노예들의 자유를 위해 대비책

을 세워야 하는 급박한 상황임에도 강쇠는 개인적인 안녕과 사랑을 위해서 자신의 위치를 망각하고 어리석게 행동한다.

돌무치 방랑된 노비에게 다시 신고를 시키는 뜻은?

강쇠 호구조사를 한다지 않는가?

돌무치 그걸 믿고 있수 형님? 손바닥에 먹물을 묻혀 백지에다 찍는데? 난 어렸을 때 아버님이 상전의 사랑방 댕돌에서 발바닥에 먹을 묻혀 백지에 찍는 걸 봤소. (...) 알고 보니 아버지가 종으로 팔리는 문서였다오. (...) 그런데 이제 내 손바닥을 찍어? 못하오!

(중략)

강쇠 돌무치, 다시 한 번 말한다. 아무도 우릴 배신하지 않았다.⁸⁵⁾

강쇠는 결혼 장면에서도 적극적인 지영에 비해 자신의 신분을 의식한 채 소극적인 태도를 보임으로써, 그의 신분 타파 의식이 완전하지 못 함을 드러낸다. 이러한 성격적 결함은 ‘노비문서’에 대한 핵심을 망각하고 단지 연인을 잃은 사랑에 연연해하는 결말로 이어진다.⁸⁶⁾

원래 탈놀이에 등장하는 노승은 세속적인 욕망으로 넘치는 타락한 늙은 승려로서, 언제나 조롱과 비판의 대상이 되었다. 그러나 <노비문서>에 등장하는 노승은 본래 의미대로 나이가 많고, 도력이 높은 스님으로 기존의 탈놀이 인물형과 완전히 바대로 설정되어 있다. 노승은 이자헌과 판관을 설득하며 국난 극복의 해결책을 제시하고 있다. 그러나 노승이 제시한 해결책은 전쟁이란 위기상황을 벗어나기 위한 임시미봉책에 불과하다. 왜냐하면 전쟁이란 상황이 종결되면 다시 원상태로 돌아갈 가능성이 농후하기 때문이다. 하지만 노승은 전쟁이 끝난 뒤의 상황에 대해서는 전혀 생각하지 않고 있다. 오히려 노승은 전쟁이란 비일상적 상황을 통하여 계급모순을 일순간에 해결할 수 있다고 믿고 있다. 다시말해 노승은 현실주의자이기보다 순진한 이상주의자에 가깝다고 볼 수 있다.⁸⁷⁾ 결국 오랑캐를 막는 것에는 성공했으나, 그 전제 조건으로 내세워 자신이 주도했던 노예해방은 실패로 돌아가게 되고 책임을 완수하지 못하게 되자 “바람 부는 대로 물결

85) 윤대성, 앞의 책, 165면.

86) 정낙현, 앞의 논문, 263면.

87) 김현철, 앞의 논문, 230면.

치는 대로 떠나려고88)” 한다.

<노비문서>에서는 적극적으로 행동하던 인물들조차도 마지막에는 좌절하거나 도피하는 경향을 보인다. 상황을 변화시키고자 가장 적극적으로 행동했던 강쇠와 노승마저도 끝내 좌절하고 마는 것이다. 강쇠는 자유를 얻기 위해 몽고군과도 싸웠고, 사랑을 쟁취하기 위해서 신분적 차별과도 싸웠다. 하지만 남은 결과는 허무한 죽음뿐이다. 성격적으로 결함이 있거나 무기력한 인간들이 절망을 맛보는 것이 아니라, 적극적으로 행동하고 노력해도 사회적 장벽 앞에서 모두 절망할 수밖에 없는 사실을 강조하고 있다.

지배계층의 비겁하고 나약한 현실대응과 계급적 이해의 기초에 나타나는 이중적인 태도를 통해 직접화된 주체에 의해 희생된 피지배계층의 비극성을 드러내고 있는 것이다. 주인공 배후에 놓인 복잡한 역사나 사회·환경에 의해 주인공이 파멸한다는 현대 연극의 비극적 성격이 짙게 묻어난다.

(2) <출세기> : 간접화된 폭력에 희생된 주체

<출세기>의 주된 등장인물은 광부 김창호와 홍기자를 주축으로 김창호의 부인인 김여인과 광업소 소장 그리고 매니저 미스터양이다.

김창호는 광부이다. 탄광에서 극적으로 16일을 버티고 구조되어 세계신기록을 세우면서 매스컴의 주목을 받게 되고 아무것도 모르던 그는 언론과 주변에 의해 속물이 되어간다. 유명해진 그에게 수없이 쏟아지는 광고와 TV출연, 그의 일을 관리해주는 매니저 등은 그가 광부라는 자신의 정체성을 버리고 매스컴에서 필요로 하는 역할에 부응하도록 만든다. 자본주의 사회에서의 매스컴은 정보와 교양의 기능을 넘어 상품 서비스의 선전 및 광고의 결정적인 무기임과 동시에 이에 의한 수익은 신문사와 방송국의 운영을 좌우하는 요소가 되었다. 언론에 의해 상품화되면서 자본의 논리를 맞본 그는 자본주의 사회에서 하층민이었던 광부에서 벗어나 지배계급으로의 욕망을 갖게된다.

김창호 여보! 용준아, 용희야. (아이들을 껴안는다)

88) 윤대성, 앞의 책, 161면.

사진기 플래시. 가족들은 운다.

김창호 찍으시우. (가족들에게) 그러는 거여. 자, 서! (오래 그런 데 익숙한 듯 포즈 취한다)

터지는 카메라 플래시.⁸⁹⁾

김창호 한 바퀴 돌아봐.
기생 돈다.

김창호 웃어봐.
기생 웃는다. 김창호 끌어안으면서 웃는다.

김창호 하하... 이렇게 좋은 걸 왜 진작 몰랐을까? 아- 하
.....⁹⁰⁾

이 극에서 갈등의 전개는 김창호가 방송이 만들어낸 허상의 이미지를 진짜 자신의 정체로 믿음으로써 진정한 자신의 정체성을 상실해 버린다는 것이다. 그의 비극은 거짓된 사회가 부여한 역할 행위를 자신의 존재양식으로 받아들인 데서 온 것이다.

피지배계급인 광부였던 김창호는 돈과 권력에 의해 누군가를 지배해 본 적이 없는 순박한 주체였다. 그러나 김창호의 돈에 욕심이 생긴 기생은 김창호에게 권력을 부여해줌으로써 지배계급으로의 헛된 욕망을 꿈꾸게 한다. 상업주의에 편승하여 여론몰이에 나서는 언론과 한탕주의로 돈을 벌어 보려는 매니저, 김창호의 인기에 편승해 매출을 올리려는 광고주와 TV관계자 등은 모두 김창호에게 욕망을 각인시키는 매개자가 된다. 그러나 김창호의 인기가 떨어지고 사용가치가 하락하자 언론과 매니저, 기생은 모두 그로부터 등을 돌린다. 더 이상 김창호의 극적 생활은 “자랑거리도 아니며 듣기 싫을 만큼”⁹¹⁾ 지겨운 일화가 되었다. 자본주의 사회에서 개인의 욕망은 자연 발생적인 것이 아니라 주인공의 욕망의 구조와 그가 속한 사회의 경제 구조 사이에서 발생한다. 즉, 자본주의 사회의 지배계급에 의해 각인된 헛된 욕망은 욕망할수록 본질에 도달하는 것이 아니라 그를 더욱 파편화 시킨다.

‘홍기자’는 마스크의 환유적 인물로서 선정적이고 상업적 속성을 보여주

89) 윤대성, 『윤대성 희곡 전집 3』, 평민사, 2004, 72-73면.

90) 윤대성, 위의 책, 87면.

91) 윤대성, 앞의 책, 96면.

는 마스크 플롯의 연출가 역할뿐 아니라 마스크에 대한 메타비평을 시도하는 평론가 역할을 겸한다.⁹²⁾ 그 때문에 이 인물의 허위성과 이중성이 아이러니 기법을 통해 두드러지게 강조된다.

홍기자 논문을 읽고 있다. 때로 만년필로 가필도 해가면서.

홍기자

현대 사회는 다원적인 계층의 구조를 이루고 있다. 광대한 지역에 사재한 생활 영역으로 인해 복잡 다양한 사회 계층을 이루어 있어서 이 계층 간에는 많은 모순과 대립이 있을 수 밖에 없다. 따라서 어떤 계층은 소외되는 부분이 있게 된다. 이 사회성인 사이의 상호 이해를 위해서 매스 커뮤니케이션의 미디어는 대중교통을 대리하는 것이다. …… 거대한 집단으로서의 현대 사회에 있어서는 인간 사이의 개인적인 회화나 퍼스널 커뮤니케이션은 실질적으로 불가능해졌다. 따라서 매스미디어는 모든 사회적 가능성을 포함하고 있으며 대중사회의 필요 불가결한 조건이다.

홍기자

(중략)

결론, 따라서 마스크가 없으면 하루도 살 수 없는 것이 현대인이다. 마스크는 2세기적인 종교가 되었고 종래의 어떤 종교나 예술보다 긴요한 현실적 가치로 받아들여지고 있다. 그러나 우리는 그 무한한 기능으로 인해 인간 부재의 마스크에 이르지 않는가를 부단히 경계하고 자각해야 할 것이다. 매스 커뮤니케이션! 마스크! 이 얼마나 위대한 단어나?⁹³⁾

마스크는 현대 사회의 신화이며 종교라며 예찬론을 펼치는 홍기자의 말처럼 현대 사회에서 마스크는 신화적 존재가 되었으며, 사람들은 마스크를 통해 보여 지는 것을 사실 혹은 진실로 생각하며 절대적으로 믿고 받아들 이게 되었다. 마스크에 비춰지는 이들의 모습은 인간을 상품으로 대하던 모습이 아닌, 생명을 존중히 여기는 인물로 가장되어 보여진다. 이러한 모습은 마스크가 얼마나 사실을 왜곡할 수 있는지를 보여주는 것이다. 이처럼 <출세기>에서는 인간의 삶을 보다 편리하고 풍요롭게 하기 위해 만든 마스크가 이제는 오히려 ‘비인간화’를 초래하고 있다는 것을 잘 보여주고

92) 김성희, 「메타연극-윤대성의 희곡을 중심으로」, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 2007, 513면.

93) 윤대성, 앞의 책, 95면.

있다. 마스크의 환유물인 흥기자는 김창호에게 물리적 힘을 가하는 폭력이 아니라 헤게모니를 장악한 자가 권력을 악용해 그것이 없는 자들에게 물적·심적 피해를 입힌 상징적 폭력을 행사하고 있는 것이다.

교통과 통신의 발달로 변화의 속도가 빠른 자본주의 사회에서 사람들의 관심은 지속되지 못하고 상품 가치 역시 일회성을 지닐 수밖에 없다. 상품의 가치가 하락하면 폐기처분 되는 것이 자본주의 사회의 속성이기 때문이다. “20세기적인 조요가 된” 마스크에서 상품으로서의 가치가 하락한 김창호는 그들에 의해 헛된 욕망을 꿈꾸고 결국 파멸한다. 이것을 김창호는 상업주의의 이익창출에만 급급한 물신화된 중개자들에 의해 희생된 개인이다.

윤대성은 권력의 억압으로 인한 폭력성과 그로부터 희생되는 개인의 비극적 결말에 대한 문제에 천착했다. 이런 배경 속에서 등장인물은 폭력을 행사하는 사회와 그것에 의해 희생되는 개인 간의 거리에 따라 폭력이 직접화되거나 간접화되어 희생된 주체로 구분된다. <노비문서>의 강쇠가 폭력에 직접적으로 노출된 주체라면, <출세기>의 김창호는 매개자로 인해 욕망을 가지지만 좌절하는 주체인 것이다. 이것은 닫힌 사회를 살아가는 소시민의 삶을 통해 배태되는 비극성을 보여주는 것으로 이러한 현실 인식을 통한 분노가 <노비문서>와 <출세기>의 등장인물을 통해 구현되고 있는 것이다. 윤대성의 작품에 등장하는 희생된 개인은 사회의 여러 계층 중 소시민이나 민중과 같은 피지배계급이라는 특색을 지닌다. 작품에 등장하는 이항 대립적 인물 중 지배의 위치를 차지하고 있는 인물들의 형이상학적 사고에 의해 특권을 부여받은 인물들은 이러한 합리적 이성을 앞세워 현실의 부정성을 정당화 하고 억압기제들을 은폐시키는 모습을 보이고 있다. 이러한 인물들을 통해 현대사회에서 모순적 상황들이 당연한 것, 일상적인 것으로 여겨지는 현상을 문제화 시키고 있는 것이다. 일상이라는 이름 아래에서 매일 되풀이 되고 있는 일상세계의 삶의 방식과 일상적 의식들을 그대로 보여줌으로써 그 안에 작동되고 있는 지배논리를 재현해 내고 있다. 그리고 이를 통해 일상생활 속에서 본래적인 인간의 자질을 잃어버린 채 잠재적인 로봇, 즉 일상인으로 전락해 버리고 있는 인간들의 모습을

문제화시키고 있다. 이러한 모습들을 현대 사회에서 ‘자연스럽게’ 유지되고 있는 인간에 대한 지배와 통제를 반영하고 있다. 윤대성은 이러한 지배와 통제는 과거와 같이 국가권력에 의한 테러나 강압적인 억압에 의해 성립되고 유지되는 것이 아니라 사회구성원들의 거부 없이 성립되며 또한 그 사회 스스로의 메커니즘에 의해 유지되고 있음을 시사해주고 있는 것이다.

다. 작가의 부정적 현실 인식과 사회 개혁 의지

브레히트는 현실 속에 내재하는 모순성을 파악하고 극복의 방법으로 변증법을 채택하고 있다. 즉, 현실의 변증법적 본질을 인식해야만 현실에 정통할 수 있다고 보는 것이다. 현실의 변증법적 본질을 인식한다는 것은 현실을 변증법적 운동의 대상으로 파악하고 있다는 것이다. 이러한 방법에 근거하여 사회의 역사 문제를 연구하고 서사극에 투영하려 하였다. 브레히트에게 있어 서사극을 통해 시도했던 연극의 개혁은 바로 사회의 개혁과 직결된다. 관객으로 하여금 극을 비판적 인식의 자세로 관망하게 하고 궁극적으로는 일반극에서 느껴지는 희노애락을 벗어난 현실의 문제를 극복하고 변화시킬 수 있기를 바랐다.

브레히트에 있어서 개인과 사회의 관계는 개선되어야 할 것, 또는 개선의 여지가 전혀 없는 절망적인 것, 또는 그 관계 자체가 전혀 무의미하고 무용한 것으로 설명된다. 보다 나은 현실의 가능성을 제시하지만 혼돈되고 냉담한 현실을 부정하지 않고 맞서고 있다.

윤대성 희곡의 두드러진 특성 또한 당면 현실 문제에 대한 관심이라고 말할 수 있는데, 그의 작품에는 현대 사회의 권력 구조에 대해 매우 부정적인 의식을 드러내는 것이 많다. 작가는 한국 현대사에서 단힌 사회⁹⁴⁾였

94) 칼 포퍼는 마술적이거나 부족적이거나 집단적인 사회를 단힌 사회라 부르고, 개개인이 개인적인 결단을 내릴 수 있는 사회를 열린 사회라 규정한다. 단힌 사회는 마술적인 독단과 금기의 사회이며, 국가가 사회 전체를 규율하면서 개인의 판단이나 책임은 무시되는 유기체적인 전체주의 사회이다. 그에 의하면 단힌 사회는 습관이나 제도에 의한 사회의무에 따라 국가가 개인을 구속하는 원시사회가 전형이다. 그러나 원시사회뿐 아니라 문명화된 사회에서도 가족·도시·국가는 타자를 선별하여 배척하며 한 사회의 보존과 이익을 지향하는 사회가 바로 단힌 사회이다. 이로써 단힌 사회는 “현명한 자는 이끌고 통치해야 하며, 무지한 자는 그를 따라야 한다.”고 주장한다. 칼 포퍼, 이한구 옮김, 『열린사회와 그 적들』, 민음사, 1982, 170-241면.

던 시대적 아픔을 통해 현실을 인식하고 비판하고 있다. 1960~1970년대는 정치적으로 1인 독재체제가 강화되던 시기이며, 정권은 체제유지를 위해 동원할 수 있는 모든 수단을 동원하여 폭력적이고 억압적 상황을 만들어냈다. 또한 정부의 경제부흥정책으로 인한 중공업의 활성화로 사회 전반이 경제적으로 활기를 띠기 시작하면서 부의 불평등은 물론 황금만능주의가 만연하게 된 시기였다. 이러한 사회적 모순 속에서 획일화된 지배 논리가 내세우는 독단과 금기에 의해 침묵해야 하는 사회였다.

(1) <노비문서> : 역사 해석과 전통 수용을 통한 현실 비판

윤대성은 당시 격동의 정치 속에서 서서히 자유의 문제를 생각하기 시작하고, 역사를 통해 우회적으로 자유의 문제를 제기하기 시작했다. <노비문서>는 개인의 비극을 정치체제 속에서 찾아본 작품이다.

취발이 말도 마십쇼. 집마다 불문곡직 꿰어 얹히고 치고, 차고, 패고, 밟고, 엮어매치고, 뒤집어던지고, 끈아추스리고, 걷어팽개치고, 까집고, 비틀고, 조이고, (노래가락 조가 된다) 직신 직신 조지고, 지지고, 노들강변 버들같이 휘 휘낭창 꾸부려 뜨리고, 이리 바짝 저리 죄고, 위로 틀고 아래로 따닥 찜질, 매질, 불질, 무두질에 당근질.

노승 (놀라서) 아니, 그럴 수가 있나?

취발이 내 말 듣소. 그렇게 할 줄 알았더니 다 빼고 곤장 몇 대 때리고 보냅디다.

노승 예끼 이놈! (단장으로 취발이의 이마를 때린다.) 사람 놀래게 하지 마라.

취발이 (맞으니 더 억울한 듯) 허, 이젠 스님까지 날 패시는구려. 이놈도 치고 저놈도 치고 내가 뭐 동네 복인가? 좋다. 마음대로 쳐라, 쳐! (장단을 내립다 치는 소리가 들린다)

취발이 아니 남 죽겠다는데 웬 난데없는 장단이야?

노승 아, 이놈아. 네가 치라니까 장단을 치라는 줄 아는게지.

취발이 어이구 말소사!⁹⁵⁾

위의 예문에서는 당시의 폭압적인 상황의 비판이 해학적으로 처리되고 있는데, 우회적인 풍자로 볼 수 있다.

<노비문서>에서 이러한 현실의 표면 뒤에 숨어있는 실재를 드러내 보임

95) 윤대성, 『윤대성 희곡 전집 2』, 평민사, 2004, 160-161면.

으로써 서사극의 궁극적 목표를 실현하려는 의도는 취발이와 노승의 관계에서 두드러지게 나타난다. 민속극의 노장과장에서 취발이와 노승과의 갈등이 첨예하듯이 「노비문서」에서도 취발이는 노승의 행동을 “이 스님인지 고주망텐지 하는 중놈, 내 이렇게 곤경을 당하는데 코빼기 하나도 안 비쳐? 어디 두고 보자.⁹⁶⁾”며 직접적으로 비판한다. 또한 취발이는 노승의 노예 해방 운동이 진정한 노예의 해방을 의미하지 않으며, 노예 해방을 위해 책임을 완수하지 못하는 소극적인 태도임을 객관적으로 폭로한다.

취발이 스님, 내가 아무것도 모르는 줄 아십니까? 내 귀뜸으로 들은 바에 의하면 노비를 다시 잡아들인다는 소문이 돌고 있습니다. 참 말이유?
 노승 나도 모르는 일이다만 공연히 함부로 입을 놀리지 마라. 큰일 난다.
 취발이 예, 알아 모십죠. 보고도 못본 척, 알아도 모른 척, 두루몽수리 적당히 슬쩍 피해가라 그 말씀인갑죠?(...)
 취발이 그럼 이게 무슨 경우요? 방랑시켜 줘 목숨 걸고 싸워 성을 지켰더니 다시 잡아들여? 아무리 나같이 무식한 놈이라도 옳고 그른 건 분별할 줄 알죠. (...)
 취발이 쳇- 스님 말씀은 항상 말끝이 나무아미타불입조만 이 취발이 말은 항상 맹꽁이 말씀이오. 새겨 들으시유. 맹자, 공자 말씀이란 뜻이오.⁹⁷⁾⁹⁸⁾

당시의 시대적 상황을 결부시켜 보았을 때 위 노승과 취발이의 대화를 보면 정치에 대해 함부로 입을 열수 없었던 사회현실의 모습을 은근슬쩍 드러내 보이는 듯하다. 이는 대중매체라는 권력층이 그 보다 더 막강한 권력을 행사하는 정치권력과 얽혀 의사표현의 자유까지 박탈당하는 현실상황에 대해 현대판 노비 중의 한 사람인 윤대성의 불만 섞인 속내를 드러낸 것이다.

이 작품에서는 현실에 대한 직접적 비판이 원천적으로 봉쇄된 상황에서 효과적인 비판과 풍자를 위해 역사를 소재로 한 우회적인 방법을 동원하여 사회 권력 구조에 대한 부정적 인식을 드러내고 있다.

96) 윤대성, 위의 책, 159면.

97) 윤대성, 위의 책, 161면.

98) 이새윤, 「윤대성 희곡의 이중구조 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2009, 56면.

(2) <출세기> : 문명의 광기와 인간성 파괴

<출세기>는 ‘생명의 존엄성’과 ‘인간의 실존적 가치’ 보다 인간을 상품을 치부하고 개인적 영리만 추구하는 현대인들의 모습을 다각적으로 제시함으로써 현대사회에 습성화된 개인주의와 생명 경시 풍토를 재현해 내고 있다. 이러한 재현을 통하여 모순적 상황이 합리적이고 정당한 것으로 받아들여지는 현대 사회에 문제 제기를 하면서 합리성을 바탕으로 사회의 부정성을 은폐하려고 하는 개인주의적 인식을 비판하고 있다. TV의 리얼리티와 가치관을 만들어내는 제작자와 배우, 무비판적으로 추종하고 받아들이는 시청자라는 삼자의 관계는 물론 연극의 극작가(연출가), 배우, 관객의 관계를 은유적으로 함축하고 있는 것이다.

특히 그 대표적인 행위자가 광산의 안전관리 소장으로, 소장은 갱구가 무너지자 광부들의 생명보다 발굴비용부터 계산하기 시작한다. 소장은 안전사고가 날 줄 알았으면서도 갱내 보수를 하지 않았던 이유를 보수 비용이 발굴 비용보다 많이 들기 때문이라며 자신의 과오를 정당화 시키고 있다. 이러한 소장의 행위는 현대 사회가 자본주의 경제 구조와 복잡한 조직을 효율적으로 관리하기 위해 ‘학교’라는 교육 기관을 통해 주입시킨 도구적 이성을 바탕으로 한 형이상학의 사고를 반영하고 있다. 이러한 사고는 지나치게 타산성과 효율성을 중시한 나머지 목적 전치로 인한 인간소외, 노동의 상품화 등의 문제를 야기 시키고 있다고 작가는 인식하고 있는 것이다.

<출세기>는 실제적인 사건의 극화를 통하여 충격적인 진실감을 느끼게 해 준다. 뿐만 아니라 사건과 주인공의 편력을 둘러싼 주변 인물과 사회적 반응을 다각도로 그리고 사실적으로 표현하면서도 때로는 그러한 요소들을 희화화시킴으로써 현실적으로 사회성을 설득력 있게 구축시켜 놓았다. ‘출세’의 의미를 그는 ‘태어남’과 ‘성공’의 의미로 결합하여 상징화시키면서 주제 의식을 부각시켰다.

이 작품은 폭압적 권력에 의한 인간의 존엄성 파괴, 개인적으로는 극복할 수 없는 현대문명의 속성 곧 제도, 법, 매스컴의 폭력성·파괴성을 고발하고 있다. 이와 함께 인간을 엮어매고 있는 제도와 문명의 광기와 공포를

파해치고, 언론의 역기능에 대한 비판이 나타난다. 또한 매스컴에 중독되어 판단력이 마비되고 꼭두각시처럼 조종되는 대중에 대한 풍자, 진실의 왜곡에 동조하는 공범자로서의 대중의 양심 마비를 준엄하게 비판하고 있다.

연극은 인간의 행동과 경험을 바탕으로 관객과 직접적으로 소통하는 장르이기 때문에 사회와의 관련성 속에서 이해되어야 한다. 연극은 사회 속에서 가치 있는 삶을 재현하고 재현된 무대 위에서 진리를 찾고 선택되는 장르라고 할 수 있다. 이로 인해 동시대 사회의 구조적 모순을 비판하거나 보이지 않는 폭력을 폭로하고 사회의 나아갈 방향을 제시하기도 하며 관객으로부터 적게는 비판 의식을, 크게는 관중의 사회 변혁을 촉구하는 선진극적 성격을 가진다.

<노비문서>에서는 개인과 사회 제도라는 갈등 설정을 통해 작가가 1970년대 당시 정치권의 부당성과 폭력성을 고발하고 인권 문제에 대한 새로운 문제 제기를 시도하고 있다. 또한 <출세기>를 통해 현대 자본주의 사회의 물질문명과 현대인들의 이기심으로 인해 타락, 몰락해 가는 개인의 비극을 통해 우리 사회의 물질주의를 비판하고 있다. 우리 사회의 물질주의로 인한 매스컴의 변질에 대한 자성적 촉구를 엿볼 수 있는 것이다.

한편 윤대성의 시대인식에 대한 패러다임은 연극적 기법의 다양함으로 구축되어 극적 기법의 유연성을 가진다. 기법의 유연성은 ‘지금-여기’의 관객들에게 보이는 연극적 특수성으로 인해, 관객들의 시공간과 동시대성을 가지고 주제의식을 효과적으로 구현한다.

정상적 사회의 폭력성과 왜곡된 인물은 특정인에 한정되어 있는 것이 아니라 그 사회를 살고 있는 사람들 모두, 즉 연극을 보는 관객들 역시 병리화 된 사회와 날조된 역사 속에 왜곡된 개인이라는 것을 자각시키고 있다. 1970년대의 닫힌 구조와 사회 속에서 법과 제도의 모순과 폭력성으로 인해 희생당한 개인에 관한 기록이 결국은 동시대인을 살아가는 관객들에게 그것이 자기 자신이 될 수도 있다는 것을 자각하게 한다. ‘자각한 개인’으로서 관객들은 지배 담론의 모순과 왜곡된 인간에 의문을 제기하고 진실을 파헤치려고 함으로써 관객의 행동을 촉구하는 것이다.

2. <노비문서>와 <출세기>의 서사극 기법 연구

현대는 한편으로 자연법적 질서에 대한 종교적 믿음에 의해 유지되었던 전체성의 파열을 의미하지만, 다른 한편으로는 종교의 세속화로 말미암은 사회의 분화나 합리화를 통해 인간의 해방 능력이 축적된다는 진화적 발전에 대한 믿음을 표현한다.⁹⁹⁾ 이러한 믿음을 고스란히 작품에 담아낼 때 특히 희곡의 경우 당대인의 운동적 의지를 고취시키는 효과까지 노릴 수 있다. 현대의 특성이 자기정당화와 자기비판의 내면적 결합이라 할 때, 이 계통의 변증법을 가장 잘 드러내는 연극 형식이 서사극이라 하겠다. 서사극은 주체성의 원리를 강조하면서도 그 주체가 놓인 시간대이며 계속적 변증법의 동인이 되는 시대에 대한 비판의 형식을 발휘하는 극 형태이기 때문이다.¹⁰⁰⁾

한국연극에서 <노비문서>와 <출세기>의 서사극적 외형의 활용은 이러한 시대비판의 힘을 더욱 선명하게 드러내고 있다. 두 작품에서 공통적으로 나타나는 서사극 기법은 소외효과와 극중극 기법이다. 그리고 <노비문서>에서 주목할 만한 서사극 기법으로 여러 음악적 요소 중에서 코러스가 강조되고 있으며, <출세기>에서는 음악적 요소 보다는 삽화적 구성을 통한 빠른 장면 전환을 통한 서사극 기법을 강조하고 있다.

넓은 의미에서 보면 극중극이나 코러스, 해설자 등의 서사극 기법들은 소외효과 창출을 위한 하나의 장치로서, 서사극에서 이들은 궁극적 목적은 소외효과를 통한 거리화이다. 본 장에서는 이러한 서사극 장치들이 어떻게 사용되었는지 세분화하여 살펴보도록 한다.

가. 소외효과

<노비문서>에서는 역사극을 중심으로 한 서구 리얼리즘의 틀과 민속극

99) 하버마스, 이진우 옮김, 『현대성의 철학적 담론』, 1994, 448면.

100) 정우숙, 「1960-70년대 한국희곡의 비사실주의적 전개 양상」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1990, 61면.

양식이 혼용되어 나타난다.¹⁰¹⁾ 민속극은 감춰진 민중의 고통과 억울함을 규명하여 민중들에게 그것들을 인식시키고 교정하기 위해 공동 대리를 유발시키는 연극적 특성을 지닌다. 민속극의 기본 목적은 서사극의 소외효과를 통한 모순의 변증법적 사회 개조와 동일하며, 두 연극의 공통점은 바로 비판 정신이라 할 수 있다. 또한 민속극의 양식적인 측면에서도 해설자, 춤, 노래, 시공간 확대, 언어의 일상성, 희화화 수법 등의 소외효과 기법들이 극적 긴장과 몰입을 막는다.¹⁰²⁾

<노비문서>에서 민속극적 요소로서 가장 두드러진 것으로 취발이의 역할을 들 수 있다. 취발이는 해설자 역할을 통해 관객을 향한 대사를 사용하거나 탈춤 재담 방식으로 골계적인 민중어를 노래와 춤과 함께 사용하여 전 인물을 객관적으로 비판하고 우위적 입장에서 사건을 관조한다. ‘서사적 자아’¹⁰³⁾로서 기능하는 서술적 관점을 지닌 취발이를 등장시켜 폐쇄적이고 아리스토텔레스적인 희곡의 절대적 제약을 ‘화자’라는 서사적 요소를 도입함으로써 극복한 것이다. 배역을 맡아 등장인물로 연기를 하다가 극중 인물이나 상황에 대해 해설하고 설명함으로써 극과 관객의 중개자적 위치에서 서술자의 기능을 하는 인물이 나오는 것이다.

<노비문서>는 소재 자체가 과거에서 빌려온 역사극이므로 다소 거리를 조성한다. 역사극은 서사극의 대표적인 형식으로 극의 무대를 시간적·공간적으로 확산시킴으로써 소외효과를 일으킨다. 역사적인 소재를 통하여 현실의 문제를 제시하고 올바른 사회 비판을 위해 역사적 인물을 상징하며 역사적 사건을 취급함으로써 그 속에서 ‘실제의 현재적인 문제’¹⁰⁴⁾를 관찰할 수 있게 된다. 즉, 현재의 정치적·경제적 불평등한 요구 등이 역사화¹⁰⁵⁾를 통해 이미 낫설어진 과거의 사건으로 묘사됨으로써 현재는 과거와

101) 서연호, 「삶의 환경에 대한 통찰」, 『한국 현역 극작가론1』, 한국연극평론가협회, 예니, 1994, 67면.

102) 정낙현, 앞의 논문, 23-24면.

103) 서사적 자아는 사건을 조망하는 자로서 무대를 내려다볼 뿐 아니라, 사건 자체를 내려다본다. 그는 무대와 객석을 이어주는 매개자이며, 무대 위에서 빛어지는 사건 연속을 ‘위에서부터’ 관찰하고 평가하며, 관객에게 호소함으로써 관객을 그의 관점으로 끌어들이는 역할을 한다. B. Asmuth, 송진 옮김, 『드라마 분석론』, 서문당, 98-99면.

104) 베르톨트 브레히트, 김기선 옮김, 『서사극 이론』, 한마당, 1999, 318-322면.

105) 역사화란 사건이나 인물을 역사의 존재방식으로 제시함을 말하는 것으로, 이 때 역사의 존재방식이란 객관적으로 설명이 가능하여 불변하는 것이 아니라 가변적이라는 뜻이

소외된 간격 속에서 비판되고 관찰된다. 낯설게 보이는 과거 사건은 결코 현존하는 현실과 무관하지 않으며, 관객에게 올바른 비판관을 제시하여 현실의 모순을 극복하는 계기를 마련하는 정확한 인식의 도구로서 기능을 갖는다.¹⁰⁶⁾ <노비문서>는 70년대 당시 정치권의 부당성과 폭력성을 고발하고 인권문제에 대한 평등 요구 등을 ‘노예의 신분 해방’이라는 역사화를 통해 비판·관찰되고 있다. 주변부에 있는 노예들의 투쟁과 좌절을 통해서 지배 권력의 위선과 주체의 세계에 대한 인식 능력의 한계를 펼쳐 보이며, 이를 통해 역사적 과정에 대한 올바른 인식 능력 즉, 비판 정신의 고취를 이룩하고자 하는 것이다.

과거의 어떤 특수한 사건을 거울로 삼아서 현재의 문제를 제시해야 된다는 점에 역사극의 어려움이 있다. 관객이 역사적 사건을 보고 자기의 시대를 역사화하며, 역사에서 자기가 살고 있는 시대에 대한 의식을 발전시킬 수 있도록 할 것인가? 역사극은 특수한 역사적 사건의 묘사에 전형성(典型性)과 시의성(時宜性)을 다룸으로써 두 얼굴의 보여준다. 과거의 어떤 특수한 역사적 사건을 다룬다든지 또는 역사적 사건을 이용하여 단순히 시사적인 것은 반영한다는 것만으로는 부족하다. 역사극은 역사적인 소재를 다루되 이를 통해서 그 역사적 사건이 후세에 미친 영향을 가시화할 때 사실적인 희곡 형식으로서 정당성을 갖게 되는 것이다.¹⁰⁷⁾ <노비문서>에서의 신분적 갈등 구조나 정치 권력에 대한 굴복이라는 사회적 배신은 역사적인 인물이나 동시대인들은 의식하지 못한 것이었다. <노비문서>에서의 신분 해방 운동은 그 후 역사적인 발전 과정을 통해서 반복됨으로써 그 전형성과 시의성을 획득하게 된다.

이렇게 하여 희곡은 역사적 사건의 단순한 재현을 넘어서 그 이상의 것을 묘사할 수 있으며, 역사적 과정을 예술로써 무대상에서 제시할 수 있게 된다. 즉, 역사와 현재와의 영향 관계뿐만 아니라 그 변화의 과정과 변화 가능성도 보여줄 수 있게 된다는 것이다.

다. 이원양, 「역사극으로서의 서사극」, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997, 111면.

106) 이원양, 위의 책, 112면.

107) 이원양, 위의 책, 115면.

<출세기>는 기록극이면서 사회적인 문제를 취급한 사회극이다. 사회극 작가는 인간의 삶이 폭력에 의하여 경제적·정치적 상황에 얽매이지 않을 수 없는 바로 그러한 상황을 극적으로 서술하는 데에 그의 목적이 있다. 그러기 위해서는 개개인의 상황을 지배하는 사회적인 현실과 그 속에 처해 있는 개인의 소외된 상황을 그려 줌으로써, 개인의 능력으로는 저항할 수 없는 거대한 사회와 무능하게만 보이는 개인과의 상호 관계를 드라마 속에 제시해 주어야 한다. 주체성을 박탈당하고 있는 현대극의 인물은 전통극의 절대성 원칙과는 모순되며, 자신의 체험이나 자신의 문제를 전개해 나가는 절대적이 자아로서가 아니라 어디까지나 그와 유사한 상황에 처하게 되었을 때의 모든 인간을 대변해 주는 대변인의 역할 이상을 할 수가 없게 된다. 이러한 인물이 등장하여 전개해 나가는 연극 체험 역시 개인의 차원에 그 뿌리를 두고 있는 전통극에서 추구하는 카타르시스는 기대할 수 없게 된다. 여기서 사회극의 대변적 기능과 역할은 개인의 체험을 그 주된 목적으로 삼고 있는 전통극의 절대성을 무시하게 된다. 아울러 다른 사람의 이야기를 대변해 주고 있다는 그 자체는 자신의 체험의 세계가 아닌 타인의 이야기를 전해 준다는 점에서 ‘극적’이 아니라 ‘서사적’이 되는 것이다. 이렇게 하여 사회극은 서사극의 본질을 지니게 된다.

사회극이 의도하는 바는 인간의 삶을 규정해 주는 힘들이 인간관계 속에 내재되어 있는 것이 아니고, 인간 외적인 영역, 즉 사회적인 상황과 그 상황을 헤어날 수 없는 인간과의 관계로 옮겨갔음을 말해준다. 이리하여 서사극으로서의 사회극은 이러한 주체, 곧 인간의 삶을 규정해 주는 힘이 인간관계 속에 내재해 있는 것이 아니라 외적인 영역으로 옮겨 갔음을 명백히 나타내기 위해서 가장 중점을 두는 것이 거리(Distanz)의 조성이다. 이는 바로 서사극의 기본개념으로 취급하는 ‘소외효과’를 통해 조성될 수 있는 것이다.

<출세기>의 김창호는 매몰사고가 일어난 순간부터 주체성을 박탈당하고 자신의 문제를 전개해 나가는 절대적인 자아로서가 아니라, 대변인의 수단으로 이용된다. 그렇게 됨으로 해서 작품 외적인 사회적 상황이나 인물의 문제점을 객관적으로 제시해주는 기능을 할 수 있게 된다. 김창호 뿐만 아니라 안전관리 소장과 홍기자 등의 등장인물을 통해 생명의 존엄과 인간의

실존적 가치 보다 개인적 영리만 추구하는 현대인들의 모습을 다각적으로 제시한다. 이런 현대 사회에 습성화된 개인주의와 생명경시 풍토의 재현을 통하여 모순적 상황이 합리적이고 정당한 것으로 받아들여지는 현대사회에 문제 제기를 하고 있는 것이다. 당대 이슈가 되었던 사건을 소재로 취하여 서사극적 기법을 통해 한 인간이 마스크에 의해 부당하게 희생되는 현대사회의 부조리한 구조를 객관적으로 바라볼 수 있도록 한다.

<노비문서>와 <출세기>는 대중매체라는 권력층이 그보다 더 막강한 권력을 행사하는 정치·경제 권력과 얽혀 개인의 능력으로는 저항할 수 없는 거대한 사회와 무능하게만 보이는 개인과의 상호관계 그려낸다. 역사적 소재와 실화에서 소재를 차용하여, 그 속의 등장인물 강쇠와 노승 그리고 김창호를 통해 현실의 모순을 보여주며 비판적 거리를 조성하고 있는 것이다.

브레히트는 작품 속에 구현된 역사에 대해 “과거 시대의 사회 구조가 그 다양성을 노출시켜”서 “그 모두가 어느 정도 우리의 시대와 유사하게 보이게 해야”한다고 설명한다. 이는 역사를 끌어들이는 것의 궁극적인 목적이 지금 현재를 인식하고 비판하려는 것임을 의미하는 것으로,¹⁰⁸⁾ <노비문서>와 <출세기>에서 소재로 취하고 있는 ‘역사’라는 것은 이미 지나가 버린 과거의 일이기 때문에 객관적 거리두기도 효과적으로 이루어질 수 있고, 그것을 반추하여 현재라는 시점까지 비판적 시선을 돌릴 수 있다.

나. 극중극

극중극의 구조는 삽입 형식이 그 근본을 이룬다. 즉, 하나의 연극이 삽입시키는 구조(포괄구조)와 삽입 당하는 구조(내적구조)로 이분됨을 이룸인데, 삽입 형태에 따라 내적 구조, 다시 말해 극중극의 기능 및 의미작용은 달라진다.¹⁰⁹⁾

108) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 319면.

109) 삽입의 유형에는 우선 완벽삽입, 일원화적 삽입, 분산삽입 등이 있다. 완벽삽입은 포괄구조의 중앙부위에 내적구조를 삽입시키는 형태로 이때 포괄구조의 등장인물들은 내적구조의 배우와 관객으로 나뉘며 관객역할을 하는 배우들은 내적구조가 전개되는 동안 줄곧 무대에 남아 있다가 해설을 함으로써 내적구조의 이야기 전개에 구두점을 찍는 역

우선 극중극이 일종의 자동 상연의 기능 작용을 하며, 극 자체의 충족을 위해 삽입되어지는 경우가 있다. 이 때 삽입되어지는 스펙타클은 주된 스펙타클의 내용과 아무런 관계가 없고 오직 장식적 기능을 할 뿐이다.¹¹⁰⁾

다음으로 전체 스펙타클에 대해 핑계, 증인, 부인 등의 역할을 맡은 삽입된 스펙타클, 극중극의 기능이 바로 논증의 기능이다.¹¹¹⁾ 극중극은 ‘노래’나 혹은 한 사람의 등장인물이 이야기 하는 형식과 두 사람 이상이 대화를 나누거나 혹은 완벽한 극적 행위가 이루어지는 짧은 스펙타클 형식이다. 전자는 극적인 허구를 뛰어넘어 관객을 수신자이자 증인으로 삼는 기능을 하는데 <노비문서>의 장터 장면이 이에 해당한다. 그러나 후자는 극적인 허구에 참여하며 극적 행위의 전개에 직접 영향을 미친다. 극중극의 보조 행위자의 기능이란 바로 후자의 경우를 일컫는데, 주된 극적 행위의 전체를 반영하는 스펙타클로써 일종의 ‘거울’ 기능을 하게 된다. 자율적 허구를 전개시키는 형식의 극중극은 실제로 극중극의 가장 주된 기능이라고 할 수 있다. 이처럼 ‘보조행위자’로서의 극중극의 기능은 항상 주된 극적 행위와의 관계에서 다소간에 보충적인 정보를 제공하는 역할을 한다고 볼 수 있는데, 그 기능이 극중극이 삽입된 위치에 따라 달라질 수도 있다. 가령, 포괄구조의 중앙에서 삽입이 이루어지는 경우는 첫째, 관객으로 하여금 전체 스펙타클의 전개 뒤에 오는 영향 등을 짐작하게 해 주고, 둘째, 관객의 줄거리에 대한 관심을 주인공의 심리적 전개, 혹은 연극과 현실 사이의 관계로 유도하게 된다.¹¹²⁾

<노비문서>와 <출세기>에 나타난 극중극들은 단순한 노래라든지 등장인물 한 사람의 이야기로 이루어진 것이 아니고 모두가 완벽한 극 행동을

할을 한다. 일원화적 삽입은 일원적 삽입과 복수삽입의 두 형태가 있는데 일원적 삽입이라 함은 프롤로그 구조에서 유래한 것으로 형태상으로는 삽입이라기보다 오히려 병렬적 전개에 가까운 것이다. 다음으로 복수적 삽입은 자유적인 하나의 내적구조의 삽입이 문제가 되지 않고 간주극의 욕심을 지닌 여러 장면들의 극화로 이루어지는데, 이 때 각 장면들은 독립된 스펙타클을 갖게 된다. 분산삽입은 하나의 주된 테마를 논증하기 위해 몇 개의 내적구조를 삽입시키는 것을 말함인데, 이 형태가 복수적 삽입과 다른 점은 각 내적 구조들이 결국 한 테마구조로 모아질 수 있는 변형 형태들이라는 점이며, 분산적 삽입은 관객의 논평 형식으로 극 행위에 의미를 부여하고 있다는 데 그 특징이 있다. 신현숙, 「프랑스 현대극에 나타난 <극중의 극> 기법에 대한 고찰」, Vol.2 No1. 『한국연극학』, 한국연극학회, 1985, 343-347면.

110) 신현숙, 위의 논문, 353면.

111) 신현숙, 위의 논문, 354면.

112) 신현숙, 앞의 논문, 355-356면.

보이며 전체극의 연관성이 있는 것으로 나타난다.

<노비문서>에서 취발이를 주축으로 하는 장터 놀이판에서는 ‘광대놀이’ 형식으로 다른 차원의 시공이 설정되어 ‘극중극’ 형태를 띤다. 전쟁에서 이긴 노비들이 승전의 기쁨과 해방의 기쁨으로 한바탕 노는 장면에서 취발이는 탈을 쓴 광대로 변신한다. 구경꾼(관객의 이중화)들과 더불어 춤과 타령이 어우러지는 합일의 세계로서 장터의 노래 가락, 춤, 민중적인 언어, 탈춤 재담 형식의 대사 등은 극적 몰입을 막아 객관적인 거리를 갖게 한다.¹¹³⁾

취발이 (...) 욕을 한마디 쏙 해도 딱 점잖은 욕만 가르친다. 어
- 니게미 똥물이나 먹을 것들, 잘 먹고 잘 살아라. (구경꾼 웃는다) 어? 웃어? 내 느이들한테 가르친 노래 있지? 그거 따라 해라. 안하면 ×간다. 처라!

취발이 (선창) 모시야 적삼 안실 안에 함박꽃 같은 저 젓 봐라.
여인들 많이 보면 병 날리고 줍쌀만큼 보고 가소.
취발이 그 꽃 한 쌍 달라 하니.(...)
군졸 해산하라, 놀이를 금하라신다!¹¹⁴⁾

또한 풍자적인 인물이 취발이를 중심으로 한 노비들의 승전 뒤의 놀이마당이란 점과 비록 그것이 직접적으로 어떤 내용이나 사상을 주장하지 않는다 하더라도 그들만의 민중적인 언어를 극중 구경꾼과 유감없이 펼쳐 보여주고 있다는 점은 중요한 의미를 가진다고 할 수 있다. 놀이 속에 실현되는 ‘가능한 세계’가 기성 현실과는 아무 상관없이 제멋대로 존재하는 것은 아니다. 놀이가 항상 내면적으로 기쁨을 불러일으키는 이유는 그것이 자발적인 충동에 기인하는 점과 함께 언제나 억압과 불평등과 부정의와 권위주의로부터의 해방을 약속하기 때문이라는 점이다. 다시 말해서 놀이는 실제 현실에 기초하면서 현실의 질서가 제공하지 못하는, 인간적으로 보다 만족스럽고 의미 있는 가능한 다른 삶을 제시하는 것이다. 이런 점을 염두해 본다면 <노비문서>에 나타난 놀이는 직접적으로 지배계급의 모순을 공격하진 않더라도 그들의 자유와 해방의 기쁨을 지배계급이 금하던 잡희를

113) 신현숙, 앞의 논문, 260면.

114) 윤대성, 『윤대성 희곡 전집 2』, 평민사, 2004, 135-137면.

유감없이 실천함으로써 이상향을 향한 그들의 희망과 인간적인 본능의 문제를 우회적으로 드러내고 있다는 점에 주목할 필요가 있다.¹¹⁵⁾

<노비문서>창작 당시의 한국 사회는 고도 경제 성장과 함께 새로운 계층의 분화로 인한 빈부의 격차가 심해지던 때이다. 또 삼선 개헌으로 유신 정권이 들어서서 ‘대본의 사전 검열, 연기자과 극단의 사전 등록 등 악명 높은 공연법이 제정된 시기’였다. 이런 70년대의 정치적 비도덕성, 새로운 신분차별의 모순 등을 탈을 쓴 광대로 변신한 취발이를 통해 가장 가식 없는 모습으로 풍자하여 민중적 실천적 인물의 대변자로서 의미를 부여하며, 내부극을 통해 제시되어 거리화를 통해 확보하고 있다.

<출세기>는 극중극 기법을 통해 이중, 삼중의 겹침 구조를 통해 현실과 연극의 상호치환 가능성을 보여주고 있다.¹¹⁶⁾ 방송 프로그램 녹화장면인 ‘공개홀’ 장면은 ‘극중극’으로 갱내에서 구출된 김창호를 둘러싼 방송 장면들의 제작과정을 노출 시키며 하나의 내부극 역할을 한다. 이런 ‘텔레비전 메타포’를 통해 우리 현실에 깊숙이 침투해 들어와 있는 텔레비전이란 매체가 그려내는 리얼리티의 허구성과 상업성을 폭로하는 것이다. 영향력이란 측면에서 우리 사회와 문화를 규정짓는 TV가 우리에게 바람직한 정체성과 가치관 형성보다는 허상의 이미지를 제공함으로써 오히려 진정한 자아들로부터 소외시키고 마는 데 대한 비판의 메시지를 담고 있는 것이다.¹¹⁷⁾

공개홀 녹화 장면에서 TV쇼에 평론가로 출연한 ‘고만두’가 “이 텔레비전 방송국 빨리 없어져야 됩니다. 애들이 이상한 흥내만 배워가지고는 애 버리기 딱 알맞아요.”라고 자신의 생각을 말하자 AD는 여지없이 NG를 외치며 자신이 원하는 말로 바꾸어 말해주기를 요구한다. 이러한 과정을 통해 매스컴에 출연하는 사람들의 대답은 늘 사회가 만들어 놓은 규제를 벗어나지 않게 되는 것이다. 애시 당초 매스컴은 방송을 통해 보여 지는 것들이

115) 김영희, 「윤대성의 「노비문서」에 나타난 극적 기법 연구」, 『국어국문학』 제32호, 1995, 307면.

116) 김성희, 「현실과 연극의 겹침 구조」, 『연극의 사회학 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995, 496면.

117) 김성희, 「메타연극-윤대성의 희곡을 중심으로」, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007, 512면.

사회가 만들어 놓은 규제에서 벗어나길 바라지 않으며, 만약 벗어나게 되면 여지없이 편집해 버린다. 따라서 마스크의 유도된 질문과 편집에 의해 사회는 통제되게 되고, 문제 의식을 가지지 못한 소시민들은 사회에 순종하며 지배 담론의 세계에 동화되는 것이다. 이로써 마스크는 사회가 원하는 답을 이끌어 내는 훌륭한 감시도구가 될 수 있게 된다.

사회 필 하시겠습니까?
김창호 노래나 하지요.
사회 무슨 노래?
김창호 ‘아내여 미안하다’
사회 네, ‘아내여 미안하다’. 의지와 인내력의 사나이 김창호씨의 노래솜씨를 들으시겠습니다.

김창호 (노래)

음정이 맞지 않는 우스꽝스런 노래에 모두 배꼽을 잡고 웃는다.

사회 이 방송은 건강의 상징 설사약의 명문 강도약품 제공입니다.

CM의 소리 압도한다.¹¹⁸⁾

스튜디오에 출연한 김창호가 음정이 맞지 않는 우스꽝스러운 모습으로 노래를 부르자 사람들은 배꼽을 잡고 웃게 된다. 사람들은 이제 더 이상 김창호의 진실성에는 관심이 없고, 김창호는 웃음거리와 불거리로 전락하여 그 역할을 다하게 된다. 이렇듯 마스크가 사람들을 사회 규율에 맞게 길들여 여론을 만들어 내고, 진실을 왜곡 할 수 있는 주요 억압 장치라는 점을 극중극 기법의 TV쇼 녹화 장면을 통해 밝히고 있는 것이다.

극중극의 가장 주된 의미 작용은 ‘환영’이다. 그리고 이 환영이 포괄구조와 내적 구조 두 층위 사이의 균형에 의해 표현되어짐으로써 극중극에서는 극적 행위, 등장인물, 관객의 이분화 현상이 일어나는 것이다. 극중극의 의미작용은 자연이 환영, 환영의 깨어짐이라는 과정을 내포하게 된다.¹¹⁹⁾ <노비문서>와 <출세기>의 극중극 구조가 만들어 내는 다양한 이분화 현

118) 윤대성, 『윤대성 희곡 전집 3』, 평민사, 2004, 79-80면

119) 신현숙, 앞의 논문, 358-359면.

상은 관객들로 하여금 극중극과 거리를 유지하고, 허구적 관객의 처지에 동조하게 하여 극이 제기하는 문제를 선명하게 드러내는 역할을 하고 있다. 극중극이라는 이중의 거리감을 가지고 부조리하고 비정상적인 세상을 지켜보게 한 후, 장터 구경꾼과 방청객이라는 허구의 관객을 통해 연극과 현실이 등가 관계일지도 모른다는 강력한 암시를 줌으로써 관객들로 하여금 당대 현실의 모순을 새삼 자각하게 만든다. 즉, 실제 관객들에게 극중극에서 나타난 정치적·경제적 권력에 의한 억압과 불평등의 문제가 우리 모두에게 해당될 수 있음을 시사하고 있는 것이다.

궁극적으로 극중극은 연극 그 자체를 묻고 환원해서 다시 극화시켜 보는 작업이다. 이런 관점에서 볼 때 연극의 지시 대상이 되는 것은 세계가 아니고 극적 언어 행위이고, 극중극은 연극에 대한 진술이 된다. 그렇게 연극에 대해서 이야기한다는 것은 말을 바꾸면 바로 ‘메타연극’¹²⁰⁾의 역할을 하고 있다고 말할 수 있다. 결국 인생과 예술에 대한 전반적인 극화에서 출발한 극중극은 연극 그 자체를 다시 극화시켜보는 극 자체에 대한 반성의 기능을 보유하기에 이름을 알 수 있다. 즉, 극중극이란 형식을 통해 인생과 연극의 동질성이라는 내용 및 주제를 만들어내는 것이다. 인생이나 세계에 대한 모방 대신 무대 위에서 행해지는 연극 만들기 또는 연극적 형식으로 재구축한 리얼리티를 보면서 관객은 무대라는 거울에 투영된 자신의 모습을 보게 된다.¹²¹⁾

다. 코러스

서사극에서 두드러지는 음악적 기법으로 코러스가 사용된다. 코러스의 삽입은 그 형태를 통하여 사건을 중단시키고 환상을 파괴하고 그럼으로써 소외효과의 적절한 수단이 되고 있다. 이러한 코러스의 서사적 기능은 희랍 비극에서 그 기원을 찾을 수 있다.

<노비문서>에서 코러스는 극의 시작과 마지막에 등장하며 사건의 진행

120) 메타연극이란 일반적으로 ‘연극에 대한 연극’으로서 연극 자체를 무대에서 재구성하는 것이다. 극정 환상을 의도적으로 깨트리며, 관객에게 연극을 보고 있다는 사실을 일깨우는 연극을 의미한다. 김성희, 앞의 책, 495-496면.

121) 김성희, 위의 책, 498면.

에도 관여하는 등 일반적인 해설자 역할을 담당함과 동시에, 앞으로 일어날 일 혹은 작품의 전반적 분위기에 대한 암시를 하면서 극을 시작하고 있다.¹²²⁾ 즉, 해설자로 설정된 인물은 자신의 역할에 대해서도 거리를 두고 관객에게 자신은 배우일 뿐이며 그 중에서도 해설의 역할을 맡았다는 점을 인지시킨다. 이에 비해 코러스는 배우로서의 역할에 대해서는 어떠한 근거나 정보를 제공하지 않고 다만 상징적인 대사를 통해 작품의 주제를 암시하고 있을 뿐이다.

코러스1 쉬! 조용히, 누가 있어.

코러스 노승, 길을 닦는 노승

코러스1 허무한 일, 부질없는 일

노승 뜻이 곧 내 길이니 나 그 방향 알지 못하나, 가는 곳은 하나, 그 지름길을 구하노라.

(중략)

코러스 (비장하게) 길은 있으되 어디에나 없는 것이오, 뜻은 있으되 그 뜻이 남지 못하리로다. 남지 못하리로다.¹²³⁾

코러스의 외형은 합창단이다. 보통의 경우 코러스는 여러 명의 인원이 무대 한 쪽 혹은 무대를 둘러싸고 있는 모습으로 나타나며, 이들의 대사 중 많은 부분은 노래를 통해 이루어진다. 이것은 코러스 자체가 무대 위에서 시각적이며 청각적인 요소로 작용하고 있다는 것을 의미한다. 등장한 이후 무대를 한 번도 떠나지 않는 일단의 무리는 시각적인 무대장치 중의 하나로 인식이 되며, 그들의 노래는 음악과 음향이 되어 작품의 분위기를 주도하는 것이다.

(고수 북을 힘차게 친다. 코러스 췌- 하는 화살의 비음을 낸다. 합성.)

강쇠 돌을 날려라! (코러스 쿵쿵 하는 소리 낸다. 코러스의 몸은 소리에 따라 점차 크게 움직인다.) (중략)

(연기와 불꽃, 합성. 코러스의 고조되는 비음소리와 움직임. 점점 음악과 함께 맞춰지는 북소리)

<제 1부 5장 129-130면>

122) 김현철, 앞의 논문, 217-218면.

123) 윤대성, 『윤대성 희곡 전집 2』, 평민사, 2004, 94면.

위 인용문은 연극적 성격을 특징적으로 보여주는 대목인데, 이전까지는 사건과 관련된 전반적 분위기를 전달하거나 배우의 위치에서 다른 인물과 대화를 하는 정도의 역할이었지만 노비군이 몽고군과 전쟁을 치르는 급박하고 긴장된 장면에서 코러스는 연극의 요소로 역할을 바꾼다. 작품 속에서 가장 긴박한 장면인 전쟁 장면에서 흥분을 고조시키는 주요한 장치로 고수가 두드리는 북소리가 사용된다. 이 북소리를 보완하면서 전쟁장면의 음향과 시각적 요소를 풍부하게 하는 역할을 코러스가 담당하는 것이다. 화살이 날아가는 소리나 돌이 성벽 밑으로 굴러 떨어지는 소리 등은 전쟁의 실질적인 음향인데, 이것을 코러스가 담당함으로써 효과음의 풍부함을 통해 전쟁의 긴박함이 현실적으로 다가오는 효과를 낳는다. 이와 함께 무대 위의 시각적 이미지로만 인식되던 코러스의 음향을 관객들에게 이미 익숙한 코러스의 모습을 낯설게 하며, 코러스를 통해 무대 전면에 내세워진 음향이라는 요소에 대해서도 소외효과를 느끼게 된다.

농악소리, 막 열리면 코러스 양쪽으로 도열해 섰다. 타령으로 노래를 부른다.

코러스1 관군 모두 달아났네

합창 벼슬아치 도망가네.(...)

합창 어라 어허야 데해야 애해.

코러스1 (대사로) 여보게 얼마 동안이나 싸웠나?

합창 (대사) 두 달 하고도 열흘 동안이었다네¹²⁴⁾

타령이라는 노래를 통한 것이기는 하지만 전쟁에서의 승리를 만끽하고 있는 사람들과 대화를 나누며 그 기쁨을 고조시킨다. 노비군과 주고 받는 대화창을 통해서도 전쟁 당시의 치열함을 설명하고 있고, 대사로 처리된 부분은 전쟁이 치러지는 동안의 시간이 얼마나 길었는지를 보여주고 있는데, 짧게 진행된 대사를 통해 관객들은 상당히 길었던 전쟁의 전말을 파악할 수 있게 된다. 또한 즐거워하는 노승에게 던지는 대사를 통해 노승과 노비군의 미래가 밝지 않을 것임을 암시하고 있다. 따라서 배우의 위치에선 코러스지만 관객에게 해설을 해주는 역할은 계속 견지되고 있는 것이

124) 윤대성, 앞의 책, 133면.

다.

서사극에서 코러스는 필수적인 요소는 아니지만, 서사극 기법의 하나로 서 소외효과를 창출하는 기능을 한다.

<출세기>에서 음악적 요소는 서사극적 기능을 갖지 못한 채, 형식적으로 제시되고 있다. 총 세 번에 걸쳐 등장하는 노래는 극의 제일 첫 장면인 탄광 내부에서 ‘광부들의 합창’ 장면과 김창호의 구출 장면에서 ‘밴드부 군악 연주’, 그리고 공개홀 장면에서 김창호가 ‘아내여 미안하다’를 부르는 장면이다. 이중에서 처음 광부들의 합창을 제외한 나머지 두 장면에서의 음악(노래)는 지문으로만 처리되고 있다. 또한 첫 장면의 광부들의 합창도 등장인물의 직업을 나타내는 배경 및 극의 시작에 주의를 환기시키는 단순한 음악적 기능 이상을 하지 못하고 있다.

라. 에피소드식 장면 구성

전통적인 희곡은 인간 상호간의 대화로 이루어진 절대적인 세계를 구현하는 것이었다. 시간 순서와 인과 관계가 강조된 서술이 한 작품의 형식구조를 이루고 있으며 시간은 언제나 현재적이다. 장면들이 시간적으로 조각나 있게 되면 이는 절대적 현재 연속의 원칙에 반하게 된다. 그러나 현대극에서 중요한 것은 현재의 상황이다. 다시 말해 관객 자신이 처해 있는 상황과 관련하여 현재를 암시해 주는 장면만이 제시될 뿐이다. 관객에게 어떤 장면을 보여주어야 가장 효과적일지를 선택하여 그러한 장면을 배열하여 관객이 어떻게 변화된 것이라는 변화의 당위성을 전제로 대기를 어떻게 두 시간 이내에 제한된 시·공간에서 효과적으로 전달할 것인가를 고민한 흔적이다. 그래서 이러한 효과를 극대화하기 위해서 각 장면을 세분화하여 에피소드식으로 나열하여 그 자체를 완결된 형식으로 독립화 시켰다.

일반적으로 작품의 구조적인 측면에서 볼 때 서사극은 에피소드식 장면 구성이라는 특징을 갖는다. 에피소드식 구조는 이야기의 시초부터 시작되어 상당수의 인물과 사건을 포함한다. 행위는 마치 여행과도 같으며, 장소와 사건은 인물을 규정짓지 않는다. 그 대신 플롯은 다양한 사건들과 활동들을 포괄할 정도로 확대된다. 확장적인 플롯은 서로 상관이 없는 두 이야

기를 말하면서 직선적인 모양을 진전되며, 사건의 활동 방향에 있어서 상당한 변형이 가능하다.¹²⁵⁾

또한 에피소드식 구조에서는 장면 각각이 그 자체의 완결된 형식을 띤 하나의 단위로 작용하는데, 브레히트가 밝혀 놓은 정통극과 서사극의 차이점을 보면¹²⁶⁾ 정통극에서의 장면은 다음 장면을 준비하는 기능을 가지고 있어서 각 장면들이 인과성을 띠고 의존적으로 맺어져 있는 반면 서사극의 장면은 각각의 장면이 그 자체로서의 의미를 지니고 있다고 설명하고 있다. 즉, 에피소드식 구조는 기존의 연극이 줄거리가 중심이 되어 그 속에 관객이 빠져들도록 하고 있다는 것에 반대하여 만들어진 개념인데, “개개의 사건과 사건이 연결된 매듭이 보이게 해야” 관객은 사건과 사건 사이에 판단할 여지를 갖게 되는 것이다.¹²⁷⁾ 이러한 에피소드식 구조를 보조하는 수단은 각 장면에 주어진 제목이다. 장면의 제목은 관객들에게 앞으로 전개될 사건에 대한 정보를 제공해 주는 역할을 하고 있으며, 이를 통해 관객은 무엇이 전개 될까 하는 내용적인 측면보다 그 내용이 어떻게 전개될 것인가의 방법에 대해 관심을 기울이게 된다. 특히 사회성을 강조하는 작품에서 상징적 무대 공간의 설정보다 잦은 장면 변화에 따른 효과적 기교의 활용이 더 중요해지는데, 이러한 서사극의 삽화적 구조는 우리나라 희곡에서는 많은 장면 분할로 나타난다.

총 26장으로 구성되어 있는 <출세기>는 짧게 조각난 많은 수의 장면과 각 장면에 부가된 장면 제목이 사용되었다. <출세기>의 각 장면 제목과 장면별 내용을 정리하면 다음과 같다.

- 1장 탄광내부 김창호가 일하는 광산의 갱도가 붕괴되는 사고가 발생한다.
- 2장 광산촌 갱이 무너진 소식을 듣고 김창호의 부인 박여인과 아이들이 걱정을 한다.
- 3장 갱내 무너진 갱 속에서 김창호는 생존 사실을 전화로 알리려고 한다.
- 4장 사고 현장 소장과 실장이 피해 보상금과 발굴 비용을 따지며 사무소 손익을 계산한다. 갱 안에 갇힌 김창호의 생존을 확

125) M.S. 배랭거, 이재명 옮김, 『연극 이해의 길』, 평민사, 1992, 166-167면.

126) 본 논문, 19면.

127) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 334-335면.

- 인한다.
- 5장 바깥 현장 김창호가 무사히 바깥으로 나오길 바라며 광산으로 사람들이 모여든다.
- 6장 사무소 구조를 위한 계획을 세우는 도중 소장과 실장 사이에 갈등이 일어난다. 의사와 김창호가 전화통화로 간단한 진료를 받는다.
- 7장 병원 연구실 열흘째 갇혀 있는 김창호의 건강 상태에 대해 두 박사가 다른 주장을 펼치며 대립한다.
- 8장 갱내 구출이 지연되자 김창호는 점점 실성해간다.
- 9장 현장 사고 현장에는 행상들과 각계각층에서 김창호의 무사귀환을 바라며 몰려든 사람들로 북적인다. 국민적 관심을 바탕으로 홍기자는 소장과 기사를 상대로 인터뷰를 한다.
- 10장 사무소와 갱내 회사 회장 비서관과 김창호에게 전화를 걸어 격려한다.
- 11장 살롱 김창호가 갱 속에서 살아남은 세계기록 갱신에 대해 두 기자가 이야기한다.
- 12장 현장 홍기자의 생중계와 함께 김창호는 갱에서 구출된다.
- 13장 진료실 주치의가 김창호를 진료한다.
- 14장 기자회견 석상 김창호 기자회견장에서 갱도 속에서 자신이 생존할 수 있었던 이유와 구출 소감에 대해 말한다.
- 15장 김창호의 집 김창호가 집으로 돌아오자, 집에까지 기자들이 찾아와 취재와 그림에 인터뷰를 한다.
- 16장 공개홀 김창호는 TV프로그램에 출연하여 노래부른다.
- 17장 어떤 실내 김창호는 미스터 양이라는 매니저와 함께 일하며 광고와 방송 출연을 하게 된다.
- 18장 김창호의 집 부인과 아이들은 김창호가 빨리 오길 기다린다.
- 19장 요정 미스터 양이 김창호를 기생집에 데리고 가고, 김창호는 기생에게 빠지게 된다.
- 20장 김창호의 집 박여인은 배에 진통을 느낀다.
- 21장 기생집 돈이 떨어지자 기생은 김창호를 내쫓는다.
- 22장 어느 방 김창호는 다시 일을 하기 위해 미스터 양을 찾아가지만 외면 당한다.
- 23장 광산촌 다시 광산촌으로 돌아와 가족들을 찾는다.
- 24장 기사실 가족을 찾기 위해 홍기자를 찾아가 도움을 요청하지만 홍기자는 관심을 보이지 않는다.
- 25장 거리 거리에서 이불짐을 인 아내와 아이들과 마주친 김창호는 박여인이 뱃속의 아이를 사산했다는 말을 듣고

주저앉아 오열한다.

26장 현장 새로운 광산 사고가 발생하고, 생존자가 있다는 걸 확인한 홍기자가 현장에 있던 김창호를 인터뷰 한다. 인터뷰 도중 생존자의 죽음이 확인 되면서 인터뷰는 중단되고, 사람들은 모두 흩어지고 김창호가 죽만 남는다.

이상에서 살펴본 바와 같이 <출세기>는 기존 연극에서 막의 단위를 사용하지 않으면서 26개의 장면을 구분하고 있는데, 그 장면의 각각 내용은 모두 개별적이며 치밀한 인과성을 부여받지 않고 있다. 또한 각 장면의 번호 옆에 병기되어 있는 장면 제목은 앞으로 일어날 사건에 대한 요약이나 암시적이 것이 아니라 단지 그 장면이 공연되는 장소에 대한 안내에 국한되어 나타난다. 이것은 당시 많은 작가들이 인식하고 있는 서사극의 정체를 보여주기도 하는데, 삽화화도 같은 장면의 분할은 관객들에게 극의 연속성을 끊어 놓는 효과를 주어 거리감을 확보하게 된다. 해설자와 영사장치 등의 서사적 요소가 없음에도 세분화 된 장면의 분할은 그 자체로 충분히 서사극적으로 인식되는 것이다. 뿐만 아니라 26장면이 빠른 속도로 변하고 극중극을 통해 시간·공간적으로 넓게 분산된 상황 제시를 통해, 작가는 서사적인 개방형의 구조를 통해 병든 사회를 조망하고 있다. 또한 중심인물인 김창호를 수동적 인물¹²⁸⁾로 묘사하여 전체로서의 세계상을 그림으로써 서사적 폭을 획득하고 있다.

<출세기>의 구조는 전형적인 ‘상승-하강’ 플롯을 취하고 있는데, 전반부는 매몰 광부인 김창호가 구출되기 직전까지의 사건을 담고 있고, 후반부는 그 이후 주인공의 편력을 보여주고 있다. 즉, 이 연극은 각 장면별로도 분편화 된 구조를 보이지만 그 장면들이 묶인 전반부와 후반부 극 전체의 일관된 리듬을 살리는 것이 아니라 최소의 유니버스 구조와 같은 분리된 양상을 보이는 것이다. 따라서 <출세기>의 극의 플롯은 단단한 구성보다는 느슨한 구심점으로 하여 극적 사건들을 서로 인관관계가 없는 독립적인 사건들이 전개된다. 이때 각 사건들은 하나의 독립적인 에피소드 역할을

128) 케스팅은 뷔히너의 「보이체크」의 주인공인 보이체크가 ‘사회적 환경’에 의해 결정된 존재로 대표저긴 수동적 인물이라 하겠다. 「보이체크」 이후로 수동적 인물은 현대드라마에 등장하게 되고 수동적 인물로 인해 무대 사건은 비관적, 객관적으로 수용된다. 마리안네 케스팅, 차경아 옮김, 『서사극이론』, 문예출판사, 1996, 46면.

하면서도 동일한 인물이나 사상에 유기적 연관을 맺는 사건들이므로 작품의 통일성을 유지하게 된다.

<노비문서>는 빠른 장면전환, 시·공간의 자유로운 이동을 통해 등장인물의 총체적 운명을 서술하고 있다. 총 2부 10장으로 구성되어 있는 <노비문서>의 장면 전환을 세분해 보면 다음과 같다.

- 1부 1장 축성 공사장 → 관아 → 축성공사장
- 2장 관아 회의장
- 3장 노예 숙소와 감옥
- 4장 거리
- 5장 성루
- 2부 1장 장터 놀이판
- 2장 관아 회의장 → 관아입구 → 관아 회의장
- 3장 암자
- 4장 길거리 → 관아로 가는 길거리
- 5장 성루

특히 <노비문서>는 장면 제목을 사용하지 않는 대신 짧은 장면과 긴 장면을 교대로 진행시키고 있는데, 짧은 장면들은 장면을 끊기 위해서, 그리고 그 장면에 대해 촌평을 가하기 위한 두 가지 주요 목적을 위해 사용된다. 둘 다 관객에게 그들이 본 것의 의미에 대한 실마리를 주고 또 그에 대해 생각할 시간을 제공함으로써 관객으로 하여금 비판적 생각을 하려는 목표에 기여한다.¹²⁹⁾ 가령 1부 4장에서 군졸에게 희롱당하는 지영을 강쇠가 구해줌으로써 두 사람의 사랑의 감정이 본격화 되는데, 이것은 신분적인 제약이 따르는 관계임으로 <노비문서>에서 갈등의 한 축을 담당할 것임을 암시한다. 또 2부 1장에서 전쟁에서의 승리를 자축하는 놀이가 진행되는 장터에서 놀이는 금하고 취발이를 끌고 가는 군졸의 모습을 통해 관객으로 하여금 당시뿐만 아니라 오늘날의 억압된 사회 현실에 대해 생각하

129) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 옮김, 『연극개론』, 한신문화사, 2003, 479면.

게 함으로써 비판적 거리를 확보한다.

긴 장면에서는 주로 장소의 이동이 이루어지고 있다. 등장인물의 신분 및 관계와 시대적 배경을 제시하는 극의 첫 장면을 제외한 긴 장면 대부분은 지배계급과 피지배계급 간의 갈등이 첨예하게 대립이 나타난다. 대사를 통해 자신들의 입장만 대변함으로써 모순을 스스로 폭로하고 있다.

브레히트의 구성 기법은 장면들이 소외화 과정의 부분으로써 분명하게 분리되어야 한다는 그의 신념에 의해 부분적으로 설명된다. 더욱이 그것은 각 장면의 기본적인 사회적 내용이 단일문장으로 표현될 수 있어야 하며, 한 장면의 모든 요소들이 한 표현에 분명하게 연관되어야 한다. 브레히트는 내면적인 심리적 진술에 관심을 두지 않고 그가 ‘사회적 제스처’라고 부르는 것-사회적 행동에 있어서의 태도 구현-에 집중한다. 그러므로 ‘제스처’를 분명하게 묘사하는 것이 각 장면의 목표가 되는 것이다.¹³⁰⁾ 장면 분할에 의해 사건의 객관화를 도모하는 <노비문서>와 <출세기> 두 작품의 경우, 사건의 재검토를 위해 조절된 극중 상황에 의해서 장면이 자주 바뀐다. 또한 특정한 사회역사적 사건을 소재로 한 가운데, 부당한 희생자와 냉혹한 가해자의 상반된 언어가 나타나지만, <노비문서>에서는 이러한 장면 분할을 통한 서사적 효과들이 다소 약화되어 나타난다.

130) 오스카 G. 브로케트, 위의 책, 480면.

IV. 윤대성 초기 서사극의 한계와 의의

연극은 원시시대부터 몸짓과 언어를 빌어 인간의 삶을 공간과 시간 속에 연출하고 관객을 직접 대하면서 생성되는 예술이다. 다시 말해 다른 어떤 예술형태보다 사회와 밀접한 관계를 맺고 있는 예술이라는 것이다. 따라서 예술의 사회성을 논할 때에는 항상 연극이 그 대표적인 예로 꼽힌다.¹³¹⁾ 사회 속에 전개되는 인간 삶과 유사성을 가지며 유기적인 관계를 형성해나가는 연극은 연극 자체로 연구하는 것이 아니라 그를 둘러싼 폭넓은 사회 문화적, 역사적 테두리 안에서 그 상호간의 관계를 연구해야 한다. 일찍이 미국의 사회학자 어빙 고프먼은 삶과 사회를 연극 무대에 비유하여 분석했다. 그에 따르면 연기는 배우만의 전유물이 아니며, 인간은 모두 자신들에게 주어진 각자의 역할을 맡아 연기하는 배우이다. 그렇기 때문에 인간이 살고 있는 사회가 모두 무대가 아니라고 단정 지을 수 없다. 따라서 그는 무대 전면 못지않게 무대 뒷면 역시 주목할 필요가 있다고 보았다.

이와 같이 연극은 인간의 행동과 경험을 바탕으로 관객과 직접적으로 소통하는 장르이기 때문에 사회와의 관련성 속에서 이해되어야 한다. 연극은 사회 속에서 가치 있는 삶을 재현하고 재현된 무대 위에서 진리를 찾고 선택되는 장르이기 때문이다. 이로 인해 동시대 사회의 구조적 모순을 비판하거나 보이지 않는 폭력을 폭로하고 사회의 나아갈 방향을 제시하기도 하며 관객으로부터 적게는 비판의식을, 크게는 관중의 사회변혁을 촉구하는 선전극적 성격을 가진다. 이러한 연극의 사회적 성격을 가장 잘 드러내는 형식이 서사극이다. 서사극은 주체성의 원리를 강조하면서도 그 주체가 놓인 시간대인 동시에 시대에 대한 비판의 형식을 발휘하는 극 형태이기 때문이다. 따라서 서사극의 대표 작가인 윤대성의 초기 희곡 역시 이러한 관

131) 김세영 외, 『연극의 이해』, 새문사, 1999, 9면.

점에서 살필 필요가 있었다. 본고에서 대상으로 삼고 있는 윤대성의 초기 희곡 작품은 1970년대의 대표작 <노비문서>와 <출세기>로, 작가의 극작 기법을 서상성의 층위에서 살펴 논의를 전개하였다.

한국연극에서 <노비문서>와 <출세기>의 서사극적 외형의 활용은 시대 비판의 힘을 더욱 선명하게 드러내고 있는데, 두 작품에서 공통적으로 나타나는 서사극 기법은 소외효과와 극중극 기법이다. 그리고 <노비문서>에서 주목할 만한 서사극 기법으로 여러 음악적 요소 중에서 코러스가 강조되고 있으며, <출세기>에서는 음악적 요소 보다는 에피소드식 장면 구성을 통한 빠른 장면 전환을 통한 서사극 기법을 강조하고 있다.

특히 극중극 기법은 윤대성 작품에 일관되게 나타나는 기법으로 객관적 거리를 확보하는 기능을 한다. 극중극 기법을 통해 공간구조를 이원화시키고 설명역의 해설자나 코러스를 등장시키거나 ‘제 4의 벽’을 파괴함으로써 공간이 개방화된다. 그 결과 관객이 몰입하는 것을 방해하고 소외효과를 창출함으로써 극에 대해서 비판적으로 인식하게 하는 효과를 얻는다. 관객들은 무대의 시공간 속에 놓인 배우가 이야기하는 동시대의 아픔과 폭력을 바라보게 되는데, 이때 배우는 현실에 바탕을 둔 가공의 인물의 삶과 경험을 보여주고 관객은 그것을 지켜보게 된다. 연극은 배우와 관객 사이의 상호전달과 반응을 되풀이하여 교환함으로써 가공의 인물의 삶을 동원하고 있다는 점에서 환상을 만들어 낸다. 그러나 물리적 시간의 파괴와 공간의 개방성 등으로 관객은 연극이 환상이라는 것을 인식하게 되고 거리두기를 통해 비판적으로 바라보게 되는 것이다. 다시 말해 윤대성은 그가 구축한 연극성을 통해 현실의 부조리함을 폭로하고 확인함으로써 개인적으로나 사회적으로나 발전적인 방향을 모색하는 것이라고 할 수 있다.

윤대성은 작품을 통해 서구의 실험극과 전통극을 접목하려는 시도를 해왔다. 1960년대 한국의 연극계는 서구의 실험기법에 대한 높은 관심과 더불어 전통연희에 대한 재인식도 활발해졌다. 특히 5·16으로 군사정권을 장악하게 된 박정희 정부의 ‘민족주의’ 일환의 하나로 1962년 문화재 보호법이 제정되고 정부주도의 전통극 육성책이 활발해지자 연극계에서도 변화의 움직임이 일어났다. 서구 추구주의에서 벗어나 한국적 연극의 재창조 작업은 1970년대까지 이어져 활발하게 진행되었다. 윤대성은 이러한 움직임

임에 발맞추어 누구보다도 일찍 서구의 실험극과 한국 전통극의 접목을 시도한 작가이다. 이러한 특징들이 나타나는 작품들을 살펴보면, <노비문서>에서는 탈춤의 재담술과 취발이의 등장, 그리고 서구극의 코러스 삽입을 통해 서구극과 전통극의 접목을 통한 실험성을 엿볼 수 있다. <노비문서>는 역사를 소재로 하여 객관적인 거리를 확보하였고, 민속극 양식을 통해 현실 모순을 폭로함으로써 소외효과를 더욱 강화한다. 민속극적 요소로는 취발이의 역할이 두드러진다. 그는 해설자를 통해 관객을 향한 대사를 사용하거나, 탈춤 재담 방식으로 끝까지 민중어를 노래와 춤과 함께 사용하여 전 인물을 객관적으로 비판하고 우위적 입장에서 사건을 관조한다. 코러스 또한 관념적인 요소를 완전히 탈피하지 못했으나, 민요 사용뿐 아니라 인물 소개 및 중개적 의사 전달 체계 등 해설자의 기능까지 첨가되어 객관적 거리를 확보한다. <노비문서>의 전반부에서는 취발이, 코러스, 노승, 강쇠와의 관계를 통해 귀족들의 모순된 행동이 객관적으로 드러나며 계급간의 갈등 양상이 비판적으로 나타난다. 그러나 후반부에 이르러 취발이와 노승의 갑작스러운 죽음, 이자현과 부사와의 이분화된 인물설정, 봉기의 발단이 민중의 자각에 의하지 않은 점, 그리고 강쇠와 지영과의 감상적인 사랑 놀음으로 인해 주인공 강쇠의 성격적 결함이 초래되고 소외효과는 약화되어 나타난다. 그리하여 민속극의 개방된 구조 속에서 양성된 변증법적 모순성이 약화되고, 민속극 양식과 역사적 소재를 통한 거리화로만 머무는 한계를 보여주고 있다. 또한 본 줄거리의 전개에 있어 어설픈 멜로드라마적 구조와 과도한 낭만적 정서를 실어 놓음으로써 사회와 현실에 대한 작품의 비판적 기능을 스스로 약화시키고 있는 점도 한계로 지적될 수 있다.

<출세기>는 사실주의를 과감하게 탈피한 다양한 무대 기법의 인용을 통하여, 매스컴의 허무맹랑한 기사조작 및 매스컴의 역기능과 허상을 효과적으로 폭로해 내고 있다. 전후의 격동하는 정치권력과 경제비리가 그의 공격의 표적이었고 힘의 꼭두각시로서 대중을 오도하는 매스컴이 혐오의 대상이었다. 또한 <출세기>는 매스컴의 역기능과 병리를 간과하지 못하고 거기에 편승하여 허상을 쫓는 김창호란 인물을 통해, 현대인의 정신적 황

폐를 효과적으로 그려내고 있다. 뿐만 아니라 언론에 의해 꼭두각시처럼 휘둘리는 대중들의 판단 마비도 함께 비판되고 있다.

한 광부의 출세와 좌절, 갱내의 빛과 같이 어둡고 그늘진 인생 편력, 그의 삶을 불가피한 현대인의 비극으로 결정지어가는 사회 현실과 환경, 더 나아가 부조리와 모순에 가득찬 오늘의 상황이 작품 속에서 다양하게 그려지고 있다. 이 작품은 실제적인 사건과 주인공의 편력을 둘러싼 주변 인물과 사회적 반응을 다각도로, 사실적으로, 그러면서도 때로는 그러한 요소들을 희화시킴으로써, 현실적으로 사회성을 설득력있게 구축시켜 놓았다. 작가적 역량과 업적은 바로 이러한 성과에서 확인된다. 다만 지나치게 결정론적인 입장에서 주인공을 다루고 있는 점이 한계로 지적될 수 있겠다. 다시 말하면 환경을 투시적으로 표현하는 데 독창적인 노력은 보이나, 그 환경에 대한 주인공의 반응·느낌·의식의 변화를 추적하는 것에는 치밀한 배려가 결여되어 있다. 따라서 주인공의 개성이 취약하고 전체적으로 작품의 전개가 외향적인 행동에 의존되는 양상을 드러낸다. 시대상의 구조적 재현과 더불어 인간상의 추구에 보다 창조적인 노력이 경주되었어야 할 것으로 생각된다.

윤대성의 <출세기>는 장면이 잘게 쪼개져 있다는 점이 서사적 요소에 해당이 된다. 이것은 당시 많은 작가들이 인식하고 있는 서사극의 정체를 보여주기도 하는데, 삽화와도 같은 장면의 분할은 관객들에게 극의 연속성을 끊어놓는 효과를 주어 거리감을 확보하게 된다. 해설자와 영상장치 등의 서사적 요소가 없음에도 세분화된 장면의 분할은 그 자체로 충분히 서사적으로 인식되는 것이다.

실화 사건을 소재로 취하고 있지만 ‘매몰광부와 마스크의 관계를 통해’ 마스크의 역기능‘을 그리려 한 작가 의도는 이 소재를 확대되고 일그러진 거울로 비쳐냄으로써 오히려 현대 사회의 본질에 대한 인식을 관객이 성찰하게끔 하는데 성공하고 있다. 현대 사회의 물질 만능과 인간 소외를 기발한 연극적 상상력과 풍자적 성격 묘사, 현실과 연극을 교차시키는 메타연극 기법 등을 활용하여 효과적으로 그려내고 있는 것이다.

1970년대 우리나라의 서사극 경향의 작가들은 사회주의라는 이데올로기의 당파성이 배제된 채 진실과 인간성의 추구라는 측면에 초점을 두어 억

압적 현실과 그 구조를 객관적으로 조망할 수 있는 가능성을 제시하는 방향으로 서사극이 실현되었다. 이것은 현실의 은폐된 진실과 폭력적 메카니즘을 연극적으로 고발하는 좋은 방법으로 받아들여져 다양하고 활발하게 작품 형상화의 방법으로 나타났다.



V. 결론

1960~1970년대 한국 현대 연극사에서 윤대성은 사실주의 희곡이 주류를 이루어온 우리 연극계에 서구 실험극과 한국 전통극의 접목을 시도한 작가로 주목받았다. 본 논문은 윤대성이 기존의 환영주의적인 극작술에서 벗어나 서사적 기법을 활용하여 매개적 소통구조를 강화해 나가는 양상에 주목하였다. 작가는 당대 일어난 실제 사건을 소재로 하여 현실에서 발견되는 모순을 서사극적인 기법을 통해 형상화하였다. 이러한 기법은 현실의 은폐된 진실과 구조를 객관적으로 조망할 수 있는 가능성을 제시함으로써 당대 사회의 부조리를 관객들이 비판적으로 바라볼 수 있는 시각을 제공한다. 1970년대 이루어진 이와 같은 서사적 기법의 활용은 관객이 극에서 다루고 있는 현실 문제를 비판적으로 사유할 수 있는 가능성을 열어놓는다는 점에서 의미를 가진다.

먼저 2장에서는 작품 분석을 위한 토대를 마련하기 위해 베르톨트 브레히트의 서사극을 중심으로 한 서사극의 기본 개념과 수용 상황에 대해 약술하였다. 서사극 이론의 핵심요소인 소외효과와 소외효과를 드러내기 위한 장치인 해설자, 음악, 서언(序言), 발문(跋文), 관객을 향한 대사, 극중극의 개념과 원리에 대해 살펴봄으로써 서사극 형식에 대한 전반적인 이해를 도모하였다.

3장에서는 윤대성의 초기 희곡 중에서도 <노비문서>와 <출세기>를 분석의 대상으로 삼고, 내용적인 측면과 기법적인 측면에서 살펴보았다. 3장의 1절, 내용적인 측면에서는 두 작품의 희극성과 등장인물 그리고 비판의 식으로 구분하여 논의를 진행하였다. 웃음은 관객으로 하여금 극중 현실에 대해 비판적 거리감을 만들어 주는 데 매우 자연스럽게 고도의 예술성을 요구하는 수단 하나가 된다. <노비문서>는 해결할 수 없는 장애와 결함을 가진 구조 즉, 상황적 희극성을 바탕으로, <출세기>는 아이러니와 패러

디를 통해 웃음을 자아낸다. 두 작품에서 느껴지는 웃음은 행복감이나 성취감에서 나오는 공감의 웃음이 아니라, 관객이 작품 속의 인물과 사건에 거리감을 느낄 때 웃는 웃음이다. 서사극의 관객에게 요구되는 비판적인 관찰자 역할을 웃음을 통해 수행하는 것이다. 지배담론의 대응방식에서는 주체와 매개자의 거리감에 따라 직접 희생되는 주체와 간접 희생되는 주체로 나누어 고찰해보았다. 주체는 주로 소시민이나 피지배계층의 민중인데 이들은 타자에 의해 욕망이 발현되지만 사회구조적 모순으로 인해 결국 파멸로 이를 수밖에 없는 비극적 개인들로 형상화 된다. 윤대성 초기 희극의 인물들은 운명이나 숙명에 의한 비극적 파국을 맞거나 개인의 과오로 인한 좌절로 인해 비극적 결말을 맞는 것이 아니라, 부조리한 사회나 보이지 않는 사회의 폭력으로 인해 파멸함으로써 비극성을 지닌다는 것을 알 수 있었다. 비판의식의 측면에서, <노비문서>는 개인과 사회제도라는 갈등 설정을 통해 작가가 1970년대 당시 정치권의 부당성과 폭력성을 고발하고 인권 문제에 대한 새로운 비판적으로 드러내고 있음을 확인하였다. <출세기>를 통해서 작가는 현대 자본주의 사회의 물질문명과 현대인들의 이기심으로 인해 타락, 몰락해 가는 개인의 비극을 통해 우리 사회의 물신주의를 비판하고 있다. 우리 사회의 물신주의로 인한 매스컴의 변질에 대한 자성적 촉구를 엿볼 수 있는 것이다.

3장의 2절에서는 <노비문서>와 <출세기>의 서사극적 특성의 기법적 측면을 살펴보았는데 해설자의 등장, 극중극 기법, 코러스의 사용, 에피소드식 장면 구성 등을 통해 공간의 확장과 소외효과를 가져온다는 것을 확인하였다. <노비문서>와 <출세기>는 대중매체라는 권력층이 그보다 더 막강한 권력을 행사하는 정치·경제 권력과 얽혀 개인의 능력으로는 저항할 수 없는 거대한 사회와 무능하게만 보이는 개인과의 상호관계 그려낸다. 역사적 소재와 실화에서 소재를 차용하여, 그 속의 등장인물 강쇠와 노승 그리고 김창호를 통해 현실의 모순을 보여주며 비판적 거리를 조성하고 있는 것이다. <노비문서>와 <출세기>에서 소재로 취하고 있는 ‘역사’라는 것은 이미 지나가 버린 과거의 일이기 때문에 객관적 거리두기도 효과적으로 이루어질 수 있고, 그것을 반추하여 현재라는 시점까지 비판적 시선을 돌릴 수 있다. 해설자는 극 중간에 개입해 관객에게 극에 대한 전반적인

설명이나 언급을 해주는 역할을 담당한다. 해설자는 관객에게 극적 환상을 깨고 스스로 반성할 것을 요구하기도 하며, 때로 그들은 관객에게 현실에 대한 비판 의식과 참여 의식을 가지도록 교훈을 주기도 한다. 윤대성은 공간 구조의 이원화를 위하여 포괄구조와 내적구조의 극중극을 사용하고 있다. <노비문서>와 <출세기>의 극중극 구조가 만들어 내는 다양한 이분화 현상은 관객들로 하여금 극중극과 거리를 유지하고, 허구적 관객의 처지에 동조하게 하여 극이 제기하는 문제를 선명하게 드러내는 역할을 하고 있다. 극중극이라는 이중의 거리감을 가지고 부조리하고 비정상적인 세상을 지켜보게 한 후, 장터 구경꾼과 방청객이라는 허구의 관객을 통해 연극과 현실이 등가 관계일지도 모른다는 강력한 암시를 줌으로써 관객들로 하여금 당대 현실의 모순을 새삼 자각하게 만든다. 즉, 실제 관객들에게 극중극에서 나타난 정치적·경제적 권력에 의한 억압과 불평등의 문제가 우리 모두에게 해당될 수 있음을 시사하고 있는 것이다. 이러한 공간 기법을 통해 윤대성은 관객으로 하여금 1960~1970년대 급속한 산업의 발전으로 가속화된 자본주의와 그로 인한 병폐, 유신독재에 의한 지배 권력의 착취, 은폐된 권력에 대한 문제의식을 가지도록 촉구한다. 장면 분할에 의해 사건의 객관화를 도모하는 <노비문서>와 <출세기>두 작품의 경우, 사건의 재검토를 위해 조절된 극중 상황에 의해서 장면이 자주 바뀐다. 또한 특정한 사회·역사적 사건을 소재로 한 가운데, 부당한 희생자와 냉혹한 가해자의 상반된 언어가 나타나지만, <노비문서>에서는 이러한 장면 분할을 통한 서사적 효과들이 다소 약화되어 나타난다. 또한 에피소드식 구조를 통해 역사적 인물의 사상적 탐구와 활동상을 그려낸다. 이러한 인물의 형상화는 서사적 자아와 코러스의 활용이라는 연극적 상상력을 발휘하여 인물의 내적인 갈등을 드러내고 인물이 겪는 갈등의 해결을 돕는 보조적 역할을 하게 한다. 코러스는 극에서 배우 역할, 교훈제시, 작품의 분위기 조성, 시각적인 장관 연출과 같은 다양한 기능을 하며 소외효과의 적절한 수단이 된다. <노비문서>에서 코러스는 극의 시작과 마지막에 등장하며 사건의 진행에도 관여하는 등 일반적인 해설자 역할을 담당함과 동시에 앞으로 일어날 일 혹은 작품의 전반적 분위기에 대한 암시를 하면서 극을 시작하고 있다. 코러스 자체가 무대 위에서 시각적이며 청각적인 요소로 작용하고 있

다는 것을 의미한다. 등장한 이후 무대를 한 번도 떠나지 않는 일단의 무리는 시각적인 무대장치 중의 하나로 인식이 되며, 그들의 노래는 음악과 음향이 되어 작품의 분위기를 주도하는 것이다. 한편 <출세기>에서 음악적 요소는 서사극적 기능을 갖지 못한 채, 형식적으로 제시되고 있음을 확인하였다.

이상의 원리를 통해 윤대성의 초기 희곡은 당대에 대한 현실 인식과 더불어 관객에게 소외효과를 통해 현실에 대한 반성과 참여를 촉구한다. 때문에 윤대성의 희곡은 당대 한국 사회의 과도기적 특수성에 대한 연극적 대응으로 이해될 수 있다. 닫힌 사회에서 부조리한 사회의 일면을 보아온 그의 경험은 분노를 촉발하였으며, 그 분노를 분출할 돌파구로써 글쓰기 공간을 선택한 것이다. 그리고 동시대의 부조리와 폭력, 왜곡된 인간상을 폭로하면서 동시에 그것을 넘어서고자 하나는 작가적 의지를 가지고 있었다고 볼 수 있겠다.

마지막 장에서는 <노비문서>와 <출세기>에 나타난 서사적 특성의 의의와 한계에 대해 살펴보았다. 소외효과와 극중극 기법, 코러스, 해설자의 등장과 같은 서사극적 외형의 활용을 통해 현실의 부조리함을 폭로하고 확인함으로써 개인적으로나 사회적으로나 발전적인 방향을 모색하는 것이라고 할 수 있다. 또한 작품을 통해 서구의 실험극과 전통극을 접목하려는 시도를 해왔다는 것을 <노비문서>를 통해 확인하였다. 한편 <출세기>는 <노비문서>와는 달리 서구극의 기법을 즉, 브레히트의 서사극 기법에 영향을 받은 것으로 보인다. 결국 우리 연극의 서사화 경향은 전통 연희의 표현구조를 본받음으로써 나타난 것과 브레히트의 서구적 서사극으로부터 영향을 받은 것의 두 가지 계열이 있는 셈이다. 이러한 서사화의 경향은 현대 산업사회의 복잡하고 다양한 삶의 모습을 보다 포괄적으로 묘사하려는 욕구와 필요에서 나온 것이지만 다른 한편으로는 오늘날 의식산업에 의해 왜곡되고 은폐돼 있는 진실을 드러내려는 데서 비롯된 것이기도 하다. 이러한 진실을 드러내기 위해서는 관객이 무대 속에 몰입하는 종전의 연극 대신 냉정한 비판적 시선을 유지할 수 있게 해주는 서사적 연극이 필요해진다. 그러므로 서사적 연극은 지배적 이데올로기나 고정관념의 허구성과 도구성

을 날카롭게 폭로하고 표면적 징후 속에 감춰져 있는 진실을 드러내어 새로운 인식에 이르도록 중재하는 참된 의미의 계몽적 연극이다. 윤대성은 우리나라에서 나타난 서사극의 두 가지 경향을 모두 작품에 담아내고 있으며, 그 바탕 위에 자신만의 새로운 실험극적 요소들을 가미하여 서사극작가로서의 위치를 다져 왔다.

본 논문은 윤대성 희곡이 한국 현대 연극사에서 점하는 위치를 살펴보고 그의 희곡적 의의를 밝히고자 하는 것을 목표로 삼았다. 생존 작가로서 작품의 수정 가능성과 작가 세계의 가변성이 있다는 한계를 지니지만, 이미 한국 현대 연극사에서 뚜렷한 특징을 지니고 있는 동시에 동시대성을 함께 보유하고 있다는 점에서 그에 대한 작가 연구는 의의를 갖는다. 그러나 그의 희곡 세계의 다양한 측면들이 모두 논의되지 못했다는 점에서 아쉬움이 남으며, 앞으로 그의 작품들의 발굴을 통해 보다 다각적이고 총체적인 측면에서 깊이 있는 논의들이 나와야 할 것이다.



참고문헌

1. 기본자료

윤대성, 『윤대성 희곡 전집 2』, 평민사, 2004.

윤대성, 『윤대성 희곡 전집 3』, 평민사, 2004.

2. 단행본

김성희, 『한국 연극의 일상과 미학 : 김성희 연극평론집』, 연극과 인간, 2009.

김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 푸른행복, 1995.

김성희, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007.

한옥근, 『희곡의 이해』, 국학자료원, 1997.

민병욱, 『현대희곡론』, 삼영사, 1998.

유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1988.

유민영, 『한국현대문학사』, 현대문학, 1989.

서연호, 『한국 현역 극작가론1』, 한국연극평론가협회, 예니, 1994.

서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005.

신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1998.

김남석, 『비평의 교향악』, 새미, 2003.

이대범, 『한국근대희곡론』, 북스힐, 2003.

민병욱, 『연극 읽기』, 삼영사, 1988.

송동준 외, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997.

정신재, 『한국 현대 희곡 작품론』, 2008.

정지창, 『서사극·마당극·민속극』, 창작과 비평사, 1989.

이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988.

송윤엽, 『브레히트의 연극 이론』, 연극과 인간, 2005.

한국연극평론가협회, 『동시대 연극비평의 방법론과 실제』, 연극과 인간, 2009.

이근삼, 『서양연극사』, 탐구당, 1985.

이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과 인간, 2003.

이상일, 『서사극의 재발견』, 집문당, 1998.
 양승국, 『한국 연극의 현실』, 태학사, 1994.
 김용수, 『연극연구』, 연극과 인간, 2008.
 원명수, 『한국 희곡의 희극성 연구』, 국학자료원, 2008.
 김세영 외, 『연극의 이해』, 새문사, 1999.
 임영태, 『대한민국 50년사 1』, 들녘, 1998.
 김종대, 『독일희곡이론사』, 문학과 지성사, 1986.
 서은영, 『한국 공연예술의 새로운 미래』, 연극과 인간, 2006.
 민족문학사연구소 희곡분과 편, 『1970년대 희곡 연구2』, 연극과 인간,
 2008.

제럴드 프린스, 이기우·김용재 옮김, 『서사론 사전』, 민지사, 1992.
 마리안네 케스팅, 차경아 옮김, 『서사극이론』, 문예출판사, 1996
 오스카 G. 브로케트, 김윤철 옮김, 『연극개론』, 한신문화사, 2003.
 C.R.리스크, 유진 옮김, 『드라마의 분석』, 시인사, 1987.
 B. Asmuth, 송전 옮김, 『드라마 분석론』, 서문당, 2000.
 J.L.스타이안, 윤광진 옮김, 『표현주의 연극과 서사극』, 현암사, 1988.
 G. J. Wason, 김종환·김민경(공역), 『연극개론』, 동인, 2003.
 프란시스 퍼저슨, 이경식, 『연극의 이념』, 사상사, 1980.
 베르톨트 브레히트, 김기선 옮김, 『서사극 이론』, 한마당, 1999.
 앙리 베르그송, 정연복 옮김, 『웃음, 희극성의 의미에 관한 시론』, 세계
 사, 1992.
 하버마스, 이진우 옮김, 『현대성의 철학적 담론』, 1994.
 칼 포퍼, 이한구 옮김, 『열린사회와 그 적들』, 민음사, 1982.
 만프레드 브리우넵, 김미혜·이경미 옮김, 『20세기 연극』, 연극과 인간,
 2000.

3. 학술 논문

Karl Marx, Zur Kritik der Hegelrechtsphilosophie. Einleitung. MEWBd. 1. Berlin
 1956.
 Kayser Wolfgang, 「Das Sprachliche Kunstwerk」, S, 2004.
 Hink Walter, Die Dramaturgie des späten Brecht, Göttingen 1959, 5 durchges.

Aufl. 1971(=Palaestra 229)

- 김현철, 「윤대성 희곡의 전통극 양식 수용과 현실의 형상화」, 『한국극예술연구』 제28집, 한국극예술학회, 2008.
- 김미도, 「윤대성 희곡의 전통 수용 양상」, 『한국연극학』 제29호, 한국연극학회, 2006.
- 김영희, 「윤대성의 「노비문서」에 나타난 극적 기법 연구」, 『국어국문학』 제32보, 1995.
- 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992.
- 박혜령, 「윤대성 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제7집, 한국극예술학회, 1997.
- 최창민, 「윤대성 희곡의 현실인식과 글쓰기 방법- 「노비문서」를 중심으로」, 『현대문학이론연구』 제22호, 현대문학이론학회, 2004.
- 박명진, 「1960년대 희곡의 정치적 무의식과 알레고리-박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 11집, 한국극예술학회, 2000.
- 명인서, 「브레히트의 서사극과 한국적 서사극」, 『이화어문논집』 13호, 이화여자대학교이화어문학회, 1994.
- 정주미, 「서사극 이론에 대한 고찰 : 브레히트의 저술들을 중심으로」, 『Echo』 7호, 이화여자대학교 독어독문학회, 1995.
- 신현숙, 「프랑스 현대극에 나타난 <극중의 극> 기법에 대한 고찰」, 『한국연극학』 Vol.2 No1, 한국연극학회, 1985.
- 홍창수, 「윤대성 희곡과 허무의식」, 『어문논집』 60호, 민족어문학회, 2009.
- 김광선, 「한국 연극 브레히트 수용에 관한 고찰」, 『브레히트와 현대연극』, 한국브레히트연극학회, 1997.

4. 학위 논문

- 김동현, 「윤대성 희곡의 실존 의식과 현실 비판 의식 연구」, 부산대학교 석사학위 논문, 2003.
- 박란희, 「브레히트의 서사극에 나타난 희극성」, 전남대학교 석사학위 논문, 1998.

- 이새윤, 「윤대성 희곡의 이중구조 연구」, 이화여자대학교 석사학위 논문, 2009.
- 최홍경, 「G. Hauptmann의 「해뜨기 전」에 나타난 서사적 특성」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1982.
- 정우숙, 「1960~70년대 한국희곡의 비사실주의적 전제가 양상」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1990.
- 박진우, 「교육연극과 서사극 이론의 관련 양상 연구 : 브레히트의 서사극을 중심으로」, 부산교육대학교 석사학위논문, 2004.
- 김봉정, 「관객깨우기 : 와일더와 브레히트」, 『강남대학교 논문집』, 강남대학교, 1999.
- 정진아, 「이근삼의 서사극 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 1996.

